SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY

台湾的忧郁

黎湘萍著

三联·哈佛燕京学术丛书

生活·讀書·新知三联书店

三联·哈佛燕京学术丛书

台湾的忧郁

此书以"台湾的忧郁"为题，
也可以叫做"陈映真论"。
它以台湾文学创作和理论的发展、
流变为研究对象，
并以本世纪六十至八十年代的
代表作家陈映真为论述的轴心，
通过研究陈氏的小说创作和文化评论，
探讨了影响作家"精神自由"
及其"写作"的内外诸因素，
对台湾文学发展的三个历史阶段
和陈映真在其中所占的地位，
做了清晰、细微的梳理和论述，
还对陈映真的写作和中外文学传统的
关系及其独创性做了多侧面、
多角度的分析。
此书在大量占有资料的基础上，
试图突破台湾文学研究中的旧模式，
把它纳入一个更宽广的视野和深厚的文学、
文化传统中进行透视和剖析。
给我的总的感觉，
有新的开拓，
内容充实，
论述也比较深刻。

——刘世德



三联·哈佛燕京学术丛书

台湾的忧郁

论陈映真的写作与台湾的文学精神

黎湘萍 著

生活·讀書·新知 三联书店

(京)新登字 007 号

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard-Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

台湾的忧郁:论陈映真的写作与台湾的文学精神/黎湘萍著.-北京:生活·读书·新知三联书店,1994.10
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7-108-00745-2

Ⅰ.台… Ⅱ.黎… Ⅲ.文学研究-中国 Ⅳ.I207

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 11924 号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京朝阳门内大街 166 号)
邮　　编 100706
经　　销 新华书店
印　　刷 北京印刷一厂
版　　次 1994 年 10 月北京第 1 版第 1 次印刷
开　　本 850×1168 毫米 1/32　印张 8.25
字　　数 180 千字
印　　数 0,001—3,000 册
定　　价 12.80 元

序

为这本《台湾的忧郁》写序的事，前两年黎湘萍就和我说定了。但现在出书很难，他虽然四处奔走，出版社却一直落实不下来，所以我也就没有动笔。上星期二，他在研究所找到我，说是出版的事总算最后有了着落：经推荐纳入了“三联·哈佛燕京丛书”，近期即可付梓。他很高兴，希望我尽快把序写好交给他。

《台湾的忧郁》初稿完成于 1991 年 5 月，是湘萍的博士学位论文，原题《叙述与自由》；答辩时，得到了专家们的充分肯定，一致予以通过。当然，也提了一些参考性的修改意见。此次定稿，作者除对内容有所修订外，还把题目改成现在这样。这是第一部由一位大陆青年学者写作，并首先在大陆出版发行的以台湾著名作家陈映真为研究对象的专门性学术著作。

尽管由于存在着资料不易搜集的客观困难和作者个人研究经验不足的主观限制，使得这部著作至今还不能说已经无可挑剔，但它毕竟有自己的学术特色与学术个性，因而也就有了不可替代的独立价值。

与一般的台湾文学研究者相比，包括与众多的陈映真研究者相比，无论是大陆的，还是海峡彼岸的台湾的，湘萍在把握与解析研究对象方面的理性特色，都是相当明显的。这主要表现在两点上：一是历史的，一是逻辑的。而在具体的研究实践

上，这两者又往往是一而二，二而一互为表里的。

从历史的这一点来说，研究者的理性能力可以称之为历史理性。这种历史理性主要是指面对纷纭复杂的研究对象时研究主体所具有的那种历史的眼光、见识和判断，大体相当于刘知几所标举的史家“三长”中的史识，或章学诚所说的识断。黑格尔把史学区分为三个向上递升的梯次，而那藉以推动人们的历史认识渐次爬升，并活跃于最高梯次上的东西，正是这种历史理性。《台湾的忧郁》在这方面的优长，首先表现为研究对象的选择。

在当代台湾的作家林里，陈映真是一位成就很高，风格鲜明，并且有相当代表性的人物。他既是一位艺术家，又是一位社会活动家。作为艺术家，他的主要成就在小说，也写随笔、访谈和政论。他的作品贴近现实，有所为而作，有所感而发，思想倾向和政治倾向一般都比较强烈。人道主义在他的作品中是一以贯之的，表现为爱，表现为对专制统治思想的叛逆，也表现为对现代消费社会人性异化的批判。作为社会活动家，他是热诚的爱国者，也是著名的“统派”人物。他一向主张祖国的统一，反对分裂。在当年那场曾对台湾文学发展产生过深远影响的有关“乡土文学”的争论中，在今天日见尖锐，而又事关整个台湾岛的历史命运的“统”、“独”之争中，他都站在前沿，卷在漩涡的中心。选择这样一个人物作为研究对象，既能够作到大处着眼，又能够作到小中见大。这样一来，湘萍便为自己留下了可以自由驰骋的学术空间。

他不局促，不琐碎，不钻牛角尖，不就事论事，而是放出眼光，在当代台湾社会和文学发展的广阔历史背景下为自己的研究对象定位。在这方面，可以看出湘萍具有较强的驾驭各种

材料，并据以进行抽象、概括和判断的历史理性能力。导言部分是对台湾小说发展历史的一个鸟瞰式的勾勒，这个勾勒既是文学的，同时也是社会历史的。它一方面是展开对陈映真的分析与评价的必要的背景，另一方面也是全书的必要铺垫。而在第二编，湘萍又从传统苦难母题因革的角度，对陈映真所接受的中外文学的影响作了细致的辨析，是颇用了一些功夫的。另外，他还把陈映真和台湾的前辈作家、同辈作家、后辈作家进行了仔细的比较，从而使自己的研究具有立体感和历史感，这些都是很可取的。

从逻辑的一点上来说，湘萍的理性能力当然要通过上述对于对象的历史把握体现出来，但也不可忽视研究方法的层面，逻辑结构的层面，以及推衍过程的层面等等。在研究方法上，历史分析与逻辑分析的统一、结合，是一望而知的，并且贯穿始终，用不着多讲。值得注意的是，他并没有像有些研究者通常所做的那样，把内容和形式割裂开来，使研究对象削足适履地迁就自己主观设定的框架，而是从语言特点和叙述方法的角度切入，视内容与形式为一而二，二而一的东西，并依次展开宏观的和微观的细致分析。这样，他所得出的结论，就是自然而然的，不给人以强加的感觉，也不给人以把艺术活体肢解的感觉。

陈映真由于其特殊的家族环境和成长道路，自小曾受到过很深的基督教宗教精神的熏陶，养成了一种悲天悯人的心怀。在他的眼里更多地看到了人间的苦难，出于对这苦难的救赎，他接近了马克思主义。因此，湘萍在解析与评价陈映真的创作时，紧紧抓住苦难以及由此而来的深沉的忧患意识作文章，是很对的。

《台湾的忧郁》，在标题中所提示的就是这个苦难。从苦难的表现，而苦难的传统母题，而苦难的超越，这既是通过文本对创作主体实在的心灵历程的捕捉与描述，也同时就是湘萍这本书的内在结构。在这里，无论是苦难，还是忧郁，都不仅仅是个人的。

湘萍从事台湾文学研究是从作硕士生的时候开始的。那时我正在研究所管点事，考虑到所里往后的学科配置和他个人的具体条件，经与另一位导师杜书瀛商量，帮他把专业方向确定为台湾文学，并侧重于文学理论的研究。他的硕士学位论文就是从语言美学的特定角度对当代台湾文学理论进行宏观性的专题研究的。后来他攻读博士学位，主要是我的老师唐弢先生带的。唐先生病危后则由林非指导过一段；毕业后留在所内台港文学研究室工作。湘萍为人厚重、踏实，也很勤奋，这些都能从他的著作中看出来。

《台湾的忧郁》反映了当前陈映真研究所达到的水平，也大致可以从中看出湘萍本人的学术潜力和不足。我深知这几年湘萍为使自己的这本书能够面世，而辛勤奔走，而不断碰壁的苦况，现在终于有了结果，我为他高兴。但也希望这只不过是一个新的起点。

何 西 来

1994.8.31.六砚斋

目　　录

导　言

超越压抑：台湾小说写作总论

一种写作的选择以及责任表示着一种自由，但是这种自由在不同的历史时期并不具有相同的限制。……一位作家的各种可能的写作是在历史和传统的压力下被确立的；因此存在着一种写作史。

——罗兰·巴尔特：《写作的零度》(1972)

一、平民权力与自由的象征："写"或"叙述"

小说的写作，不仅仅是反映社会现实，而且是通过一系列人物的塑造和主体话语的营构来塑造自己的现实和历史的形象。平民的小说创作表现了某种非官方的非权力中心的权力要求。如果说，撰写"历史"的权利是由官方掌握的，那么，撰写"小说"的权利却是属于各种自由或半自由的平民知识分子的。他们通过撰写小说来参与历史的进程与社会舆论的塑造。否则，小说史便失去其作为"历史"的意义了。当小说的意义被赋予了历史的、哲学的现实意义之后，小说家几乎争得了与传统的历史家和哲学家（思想家）相同的地位。

台湾文学的发展史，尤其是台湾小说的写作史，证明了这一点："写"小说或者"叙述"已成为平民知识分子近代以来参与历史与现实之塑造的独特方式。倘说中国近代以来饱经内忧外患的创伤在台湾这块土地上表现得尤其典型，那么，战后台湾进入资本主义现代化过程，也一样充满了中国历史上罕见的痛苦蜕变。而台湾文学，特别是台湾小说，展示了这幅历史图景，以自己的审美的艺术的方式，为这一充满矛盾、斗争、苦难、期待、理想的历史留下了精神上的见证。其中有沦为日本殖民地（1895 -1945）时对于异族统治者的抗议、反叛、揭露

和对中华民族精神的讴歌，有对本民族落后腐朽麻木的精神痼疾的痛加针砭；有在民族分裂时代（1949 年至今），在意识形态发生分歧的压抑条件下对民族团结、祖国统一的憧憬，对现实政治的不满、怀疑、批判和美好生活的向往。总之，台湾文学发展史为我们展现了“自由”意识在台湾历史和精神史上的不同形态：在日据时期，对“自由”的追求表现为反帝反封建的斗争；在光复以后到六十年代，“自由”具有争取政治民主和思想解放的色彩；到七、八十年代，对于战后以来的精神贫困现象——表现为对西方文化的盲目崇拜和对工商社会普遍异化现象的冷漠麻痹——进行批判，使“自由”意识具有了更深一层的内涵。毫无疑问，通过自己的“叙述”和“写作”活动，台湾知识分子不仅试图消除自己的“奴隶”感觉——这种“奴隶感”既是阶级的，也是民族的——而且掌握了撰写平民之“历史”的独特权力。叙述或写，成为一种自由的象征，成为平民知识分子在历史运动中的自由选择。这壮丽的写作景观，这充满精神苦难的心路历程，这写下来的作品，这对着世界敞开的苦难与自由话语，便是本书所关注并予以剖析的对象。而陈映真（1937—　　）的写作恰是台湾写作景观中的一个典型的个案，在他身上充分体现了中国现代文学精神中的台湾风格。他不是哲学家、宗教家，而是台湾资本主义社会的抒情诗人和思想者，现代的约伯。他面临生活的苦难而质疑“上帝”对人的考验，然而却始终不曾放弃博爱与自由的信念。他由耶稣走向马克思，由个人道德世界的深刻内省走向社会文化结构的批判，特别是资本主义体制的批判，始终在现实的困境中奋斗和思索。“异端·乌托邦主义”的性格使他的命运具有“孤独的义人”的悲剧色彩。“写作”成为他探讨人生、人性、生死、灵肉、个人

与社会、理想与现实、奴役与自由等五四以来就一直困惑着中国知识分子的问题的方式，写作成为他表现苦难、批判和超越现实，追求自由的象征。正如陈映真在自己设立“冷战·民族分裂”的历史框架来思考战后台湾社会诸文化、思想、文学问题，我们也不能再把他仅仅看作一位“台湾”“乡土作家”，而应把他看作在世界性“冷战”与中国“民族分裂”时代中写作的一位自觉秉持人道主义良心、民族主义精神的中国作家、基督徒、诞生于资本主义社会的新马克思主义者。他的意义乃超出了自身的、文学的、台湾的范围，但又恰恰是个人的、文学的、中国台湾的。在这篇导论中，我首先对“自由”问题，对“自由”的表现形式即叙述或写作问题，以及台湾小说发展的叙述学特征及其意识形态隐喻作概略的论述，因为这是深入分析陈映真写作世界之意义的基础。

二、在“自由”尚未实现之间徘徊：“苦恼意识”

“自由”始终是相对的，而且与其对立的力量“权威”纠缠在一起。因而离开“权威”来谈自由或离开“自由”去谈“权威”都显得空洞抽象。从“自由”(freedom 或 liberty) 的词义上可以看到“自由”与“权威”或“束缚”的宿命关系。“自由”可以是根据愿望去行动的自由，也可以是摆脱某种束缚或非所愿的条件的自由。就结果而言，“自由”(freedom) 一词更常用于对自由意志的讨论。“自由”还有“摆脱恐怖或匮乏或经济之依赖”的意义。“独立”(lindependence) 一词与自由往往连在一起，可以交替使用，但“独立”有专门的含义。消极地说，

"独立"就是摆脱限制的自由（a freedom from limitation）或者摆脱受人支配的臣属地位（from being subject to determination by anothers）。积极地说，"独立"意味着自足和足够的权力。当我们谈到一个具有独立财产的人时，我们指的不仅是他已无匮乏之忧，或不再依赖别人，而且还指他拥有足够的财产来适应他的口味或目的，可以随心所欲。这当然是从相对的意义上说的。无论对个人还是对一个国家而言，绝对的经济独立都是不太可能的。那么，这里真正的问题似乎便是形而上学的问题：任何有限的事物是否可以绝对的独立？传统的回答是否定的。只有在完美和权力方面是无限的——例如只有《旧约》的耶和华、老庄的"道"、佛教的"佛"、柏拉图的"理式"、普罗提诺的"太一"、阿奎那的未曾创造的上帝、或斯宾诺莎的自我为因的上帝、马克思的客观世界的规律——才具有完全彻底的独立性。"上帝"拥有决不属于任何有限事物的自治的自由。然而，还有另外一种阿奎那肯定而普罗提诺却否认的神性的自由，那就是选择的自由。——我们所谓的"自由状态"，便是对我们之外的世界和我们"自身的世界"（"自我"的世界）以及二者之关系的认识、把握和逼近。这一切"自由"，无一不隐含着与之相对立的"权威"的束缚，这个权威和束缚或者是永恒的大自然的内在的客观规律，或者是神秘的"上帝"，或者是作为一个"集体"存在的社会环境。宗教或神学的自由，法学的自由，政治领域的自由，伦理学意义上的意志自由，等等，莫不如此。① 而个人的有限与孤独，注定了他永远达不到与"上帝"相抗衡的

---

① 参见恩格斯《论权威》（1872—73），《马恩选集》第二卷，第551—554页；约翰·密尔：《论自由》（1859）；卢梭《社会契约论》（1762）等。

那种绝对的自由，因此也注定了个人宿命的苦难感和对于“自由”的永恒企盼与追求。台湾作家的写作便是在不自由状态下表现个人和社会苦难的。从企图摆脱外部世界在政治、经济、文化诸方面对个人的束缚，转而对社会历史中个人命运的沉思、忏悔（陈映真在这方面有极大的功绩），台湾作家的自我意识逐渐走向成熟，追求着更高层次的独立与自由。台湾小说很少悬拟或标榜具有宗教意义的“上帝”，就是对理想的乌托邦的憧憬也只有到了陈映真手里才作为一个反叛现实的母题反复出现，其他作家很少在小说中提出什么社会蓝图，他们毋宁更关心对现实的揭示，从现实压迫中产生的奴隶感往往变成一种强烈的否定力量，在小说中构成道义性的权威。乡土作家的写作尤其如此。对他们来说，日据以来的台湾知识分子的地位问题似乎一仍其旧：以前的压迫者是日本人，现在的支配者是国民党。这二者都让企望更大的政治权力和经济独立的台湾本土中产阶级产生得不到承认的“奴隶”的感觉。于是小说的母题便随着这种感觉有所改变了。例如，“贫困”有了不同的含义。倘说日据时代的作家在表现弱小者的贫困时，往往赋予提露日人残酷压榨的力量，那么，在陈映真的作品中，“贫困”得到了更深一层的反思：它不仅使人不能自由，而且也是导致精神堕落的原因。“贫困”具有了二难含义：摆脱它意味着独立，也意味着某种堕落。从日据时代到五、六十年代，从赖和、杨逵到陈映真，对个人苦难的认识，对“自由”的理解，已经越来越深入了。

黑格尔认为，历史不是别的，正是自由意识的进步，它只有在自由普遍实现之后才达到高峰。什么是黑格尔的“自由意识”呢？这就是互相承认的“自我意识”。意识的对象是外在的

事物，是自然界，而自我意识的对象是人自身。黑氏认为，人达到自我意识必须从认识自然事物转向认识人本身。人类自我意识的产生，也是人从面向外在事物，转而面向自己的结果，人把自己同时作为认识的主体和客体，才成为有理性的存在，才从自然界解放出来，脱离动物生活，才认识自由，达到自由，人类才真正成为人。由动物向人的过渡，其中介便是实践。总之，自由意识在黑格尔看来就是达到对必然之认识的必需条件的"自我意识"。但更有意义的是黑格尔对自我意识之发展的描述。他勾勒出一幅自由的、理想化的、真正的人与人之间的关系的图景。而他对自由意识的一种异化形式"苦恼意识"的分析则再现了历史条件下客观存在的异化的人际关系："主仆关系"（"苦恼意识"这个概念在海德格尔那里以"烦"的面目出现，在萨特那里化作"焦虑"，都得到了精细的形而上学的论述，考虑到存在主义哲学对陈映真早期的影响，我们下面还将提及这个概念）。

黑格尔认为，自我意识只有在一个别的自我意识里才获得它的满足。真正的人与人的关系是一个自我意识为另一个自我意识存在，这必须理解为双方的关系，即甲自我意识为乙自我意识，乙自我意识也为甲自我意识，而不是片面的单方面的行为。从个人对整体的关系来说，这里也是一种相互一致的关系，是双方的统一性：我是我们，我们是我。黑格尔解释说：

> 自我意识与另一个自我意识相关联的这种运动在刚才这种方式被表象为一个自我意识的活动；不过一方面的活动本身即具有双重意义，它自己的活动也同样是对方的活

动。因为对方同样是独立的，封闭在自身之内的，在对方里面没有什么东西不是通过它自己而存在的。那第一个自我意识所遇着的对象并不仅仅是被动的像欲望的对象那样，而乃是一个自为地存在着的独立的对象，对于这样一个对象，因此，如果这对象自己本身不做它（前者）对它所做的事，则它对它的对象再也不能为所欲为。所以这个运动纯全是两个自我意识的双重运动。每一方看见对方作它所作的同样的事。每一方作对方要它作的事，因而也就作对方所作的事。而这也只是因为对方在作同样的事。单方面的行动不会有什么用处的，因为事情的发生只有通过双方面才会促成的。①

因此真正的人与人的关系便是人与人相互承认的关系，真正的人也就是得到承认的人。这样，黑格尔就既确认了个人的独立性和自由性，强调每个人都是自在自为的，每个人都有自己的个别性，每个人的个别性都不能被吞并于社会或国家的总体性；同时他又反对个人主义，确认人是社会性的人，个人只能在他们相互关系中生存和发展，他们的自由不能离开相互必然结成的关系，所以个人总是带有两重性，一方面自己有独立性和自由，另一方面又依于他人，与他人关联，而两个方面是统一的。②

显然，马克思的自由观脱胎于黑格尔，对黑氏的唯心内容作了唯物论的改造，以客观世界的规律取代了黑氏抽象的“绝

① 黑格尔：《精神现象学》上卷，第123—124页。商务印书馆，1989年5印。
② 参见薛华《自由意识的发展》，第21—32页。中国社会科学出版社，1983年10月初版。

对理念”。马克思主义认为自由不是仅仅地摆脱限制，而是对于必然的认识。也就是说，自由乃是一种认识并掌握客观规律，进而控制自然、控制社会、控制人类历史的实际能力。按照恩格斯的说法，在没有阶级区分的社会里，才能“第一次说到真正的人的自由，说到与人所认识的自然规律相协调的那种生活。”[①] 但是这里描绘的毕竟也只是在理想的共产主义社会里的情景：“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的，将是这样一个联合体，在那里，每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”[②] 除了“阶级”观念，我们看到了黑格尔的影子，看到与黑格尔的理想的相近之处。但马克思更关心的是对现实的批判：“在资产阶级社会里，资本具有独立性和个性，而活动着的个人却没有独立性和个性。而资产阶级却把消灭这种关系说成是消灭个性和自由！它说对了。的确，正是要消灭资产阶级的个性、独立性和自由。”[③] 在马克思看来，资本主义社会显然并没有达到黑格尔所说的那种成为“真正的人”的社会条件，恰恰相反。它以自己的方式使人与人之间的关系沦落为主仆关系，即主人（资产者）的自由、个性和独立性是通过牺牲奴隶（工人）的自由、个性和独立性来维持的。因此，马克思对现实的批判与对理想的企盼是同时的：“只有在集体中，个人才能获得全面发展其才能的手段，也就是说，只有在集体中才可能有个人自由。在过去的种种冒充的集体中，如在国家中

---

① 恩格斯：《反杜林论》，第118页，人民出版社 1956年版。

② 《共产党宣言》，《马克思恩格斯选集》第一卷，第273页，人民出版社 1972年初版。

③ 同上，第266页。关于马克思的自由观，参见马克思在《资本论》第三卷中关于“自由王国”和“必然王国”的论述，《马恩全集》中文版第25卷第926—927页。

等等，个人自由只是对于那些在统治阶级范围内发展的个人来说是存在的，他们之所以有个人自由，只是因为它们是这一阶级的个人。从前各个个人所结成的那种虚构的集体，总是作为某种独立的东西而使自己与各个个人对立起来；由于这种集体是一个阶级反对另一个阶级的联合，因此对于被支配的阶级说来，它不仅是完全虚幻的集体，而且是新的桎梏。在真实的集体的条件下，各个个人在自己的联合中并通过这种联合获得自由。"[1] 我们读到了比黑格尔上述思想更为有力的表达形式。马克思关于"虚构的集体"对个人自由的剥夺和束缚，正是对黑格尔"主仆关系"的进一步论述。与黑氏不同的是，马克思并不相信仅仅通过头脑中"自我意识"的革命能消除这种异化的人际关系，而主张通过革命的实践来达到这一目标。

真正的人与人之间的关系既然只是一种尚未实现的理想的关系——在历史上，这种关系往往是片面的，表现为某种程度的颠倒形态——那么，它现实的形态又是什么样呢？这就是上述马克思分析的资产阶级旧社会里的形态和黑格尔所分析的"主—仆"关系。[2]

根据黑格尔的看法，假如两个自我意识（两个人或个人与集体）并不是表象为一个自我意识的活动，即两个自我意识没有互相承认，没有表现为两个自我意识的双重活动，而是一个是独立的，"纯粹的自我意识"，面另一个是依赖的，"不是纯粹自为的，而是为他物的意识"，那么，"作为一个存在着的意识

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态·费尔巴哈》，《马克思恩格斯选集》第一卷，第 82 页。重点号为引者所加。

② 详见黑格尔《精神现象学》上卷、乙："自我意识"之"自我意识的独立与依赖"："主人与奴隶。"商务印书馆 1987 年 5 印。第 122 页以后。

或者以物的形态出现的意识就建立起来了"。这就是主人的自我意识和奴隶的自我意识。"两个环节都是主要的，因为它们最初是不等同的，并且是正相反对的，而它们之返回到统一里还没有达到，所以它们就以两个正相反对的意识的形态而存在着。其一是独立的意识，它的本质是自为存在，另一为依赖的意识，它的本质是为对方而生活或为对方而存在。前者是主人，后者是奴隶。"①

黑格尔进一步分析了主人和奴隶的自我意识的特征。他指出，主人通过"奴隶"这个中介对"奴隶"和"物"实行了直接与间接的控制。也是由于这种控制，奴隶对主人产生了恐惧感，主人使奴隶沦为"物"。"主人把奴隶放在物与他自己之间，这样一来，他就只把他自己与物的非独立性相结合，而予以尽情享受；但是他把对物的独立性一面让给奴隶，让奴隶对物予以加工改造。"②——这就是我们所谓的"剥削"与"压迫"的涵义。于是奴隶被证明自己不是独立的，只有在物的形式下，他才有独立性。但主人有力量支配他的这种存在。对奴隶而言，"主人是本质"③。"这种奴隶的意识并不是在这一或那一瞬间害怕这个或那个灾难，而是对于他的整个存在怀着恐惧，因为他曾经感受过死的恐惧，对绝对主人的恐惧。死的恐惧在他的经验中曾经浸透进他的内在灵魂，曾经震撼过他整个躯体，并且一切固定规章命令都使他发抖。"④

奴隶的恐惧产生于他的存在并没有得到另一方面的肯定和承认，而他自己也还没有真正地意识到自己与主人具有相同的权力，只有在劳动实践中奴隶才逐渐地达到对自我意识的真正

---

①②③④ 同上，第127页，128页，129页，129—130页。

认识和把握，也就是觉醒。对主人的恐惧是智慧的开始，但恐惧中意识自身还没有意识到它的自在自为。只有劳动唤醒了奴隶的自我意识。"劳动陶冶事物"，因为对象化的劳动使奴隶意识到自己的智慧和力量的存在。实践或劳动具有解放奴隶自身的伟大作用。在各种改变与塑造对象的创造活动中，奴隶直观到自我意识（个别性）的持久存在并逐渐确立了自己。"没有陶冶事物的劳动则恐惧只停留在内心里，使人目瞪口呆，而意识也得不到提高与发展。"①

黑格尔用"苦恼意识"来描述奴隶觉醒后的状态。他写道：

> 在斯多葛主义里，自我意识是单纯的自身自由。在怀疑主义里，自由得到了实现，自我意识否定了另一方面即确定的有限存在这一面，但是这正所以双重化自身，而它自身现在就成为两面东西。这样一来，那过去划分为两个个人——主人与奴隶——的两面性，现在就集中在一个人身上了。于是现在就出现了自我意识在自身之内的二元化，这种二元化在精神的概念里是本质的，不过这两方面的统一却还没有达到，——这就是苦恼的意识，苦恼的意识就是那意识到自身是二元化的、分裂的、仅仅是矛盾着的东西。②

苦恼意识的本质特征就是"自身分裂为二"。换言之，对于奴隶而言，这种状况——苦恼——在于一方面意识到自己的不

---

① 同上，第131页。
② 同上，第139—140页。

自由，因而为此痛苦，另一方面又还没有办法在实践中摆脱自己的不自由。智慧和力量的发现反而变成为精神上的沉重“负担”。这就是智慧的痛苦，它是感到自己有限的内在“焦虑”，但也是对这种“焦虑”的勇敢的承担。在台湾史上，台湾知识分子在日本殖民统治和国民党专制政治下一直处于这种自我意识分裂的状态，因而精神生活呈现着纷乱复杂的景象。除了反帝反封建这个近代中国思想的共同主题，台湾思想界还一直摆脱不掉“中国结”和“台湾结”以及由此延伸的“孤儿意识”的困扰。处在日据时代与八十年代后期民主化运动之间的陈映真的写作最典型地表现了台湾知识分子对自身痛苦的深刻的反思，并试图通过自觉的写作为苦恼的台湾寻求消解分裂之痛的自由之路。

自由意识只能是被承认的自我意识；它并不在他者那里终结，或者与他者相对立，而是借助于认知，在他者之中发现自己。——这种在他者之中发现自己，只要还没有达到真正地互相确定和承认的状态，便会导致自我意识的分裂，产生不自由的苦恼意识：对主人而言，他发现了奴隶作为人的因，即发现了奴隶对自我意识的认识，因而很快就明白了作为“主人”的自己的不利地位和虚妄不实；至于奴隶，则意识到自己的反面才是本质并意识到自己的物的地位，却又无法摆脱这种二难困境。倘若我们把“主仆”关系转换为更普遍常见的相对应的其他关系，譬如“自然”和“人”，“上帝”和“人”，“社会”或“集体”或“党派”和“个人”，“传统”和“个人”，“权威”和“个人”等等，那么，我们可以看到苦恼意识与宗教自由、意志自由、社会自由或公民自由、思想自由等等的关系。若从社会学的观点看，黑格尔晦涩的理论术语表达的问题显得更加明朗，

譬如，所谓“苦恼意识”之产生往往便是社会发生转型时期的必然产物。“转型”往往是在前一种旧的权威和社会关系逐渐失去力量（但没有完全放弃它的权力），而新的权威和社会关系又将生未生之间发生的，这个时候便从“旧”的社会中游离出一些自我意识已受到震撼的“奴隶”，并且致力于用他能够掌握的“言说”和“写”的权力，去表达对于“自由”的想望：“写”下来的自由文学，可以使人们想起他们已经丧失的健康状况，诊断了社会的痼疾，并且将扮演医治人们痛苦和病患的角色，尽管这仅仅是在想象上的活动。[①]

我所论述的作家们，便是生活于转型社会之夹缝中的觉醒者。他们表现自己和自己时代的“苦恼意识”的方式便是叙述，或写。因而叙述或写的过程恰是追求“自由”的一种象征。

三、“苦恼意识”的转移：三种写作形式

海德格尔称人是一种“诗意”的存在，诗意地栖居在大地

---

① 现代人的“精神病患”往往也是这种奴隶的苦恼意识的反映，也可以看作“自由”失落的表现。对“自由”的意识和追求，起源于现实基础发生动荡时精神上的这种二元分裂。譬如根据拉康的观点，患者对其精神结构的自我披露必然总是片断性和不连贯的，因为每个人基本上都从冲突的情境中发展起来；他不可能逃避挫折，而且他的欲望的实现，总是或者依赖于自然界，或者依赖于他人。在这一点上，拉康引用了黑格尔的话：人的欲望只有通过他人的欲望和工作才能满足。拉康也常引用黑格尔关于主仆关系的片段。在主仆的动力学关系中，具有成为什么的（但也是失去其存在的！）可能性的是仆人，而主人则已经是什么了。而且他很快就明白了作为主人的有利地位中的不利方面。（参见J．M．布洛克曼：《结构主义》中译本，商务印书馆，1987年4印，第108页）

上，诗意地言说。“人表现为言谈的存在者，这并不意味着唯人具有发音的可能性，而是意味着这种存在者以揭示着世界和揭示着此在本身的方式存在着。”[①]言谈也就是叙述，是写。但这种叙述或写不是言之无物的“闲谈”，而是感到了存在之焦虑或者烦或者苦恼之意识的言说，只有这种言说才有可能“揭示着世界”也“揭示着此在”（人）。海氏说：“在世本质上就是烦”。[②]弗洛伊德认为人不能达到基本的幸福鹄的——他所谓的“幸福”是指没有痛苦，而有强烈的快乐之感的状态。谁也不能消除个人生活的痛苦，甚至他高度快乐的时刻也极罕见——因为人由三个不同方面而临痛苦和不幸：“由我们自己的肉体，它注定要消亡，而且若没有痛苦和焦虑作警戒信号它甚至就不行；由外界，外界可以用势不可挡的无情的破坏力量对我们肆威逞凶；最后，还由我们同别人的关系”。[③]也就是说，每个个体的有限性，面对自然界的无力感，而对社会关系的制约，都使得个人而临痛苦和不幸。为了解脱，人们便开始为自己设立了各种可以作为生命之依托、苦难之消除的“权威”：要么是宗教上的神权（维柯的《新科学》证明，各民族在其原始状态都有这种近乎本能的宗教情感），要么是哲学中的真理，要么是现实政治中权力的象征：国家意识形态。于是通往权威的道路，就是获得自由的道路，同时也是接受另外一种权力和失去某种自由的道路。行走在这条道路上的人们，所借用的思想方式之一，便是写作。于是我们看到了权威的不同幻影：宗教的权威，文化传

---

① 海德格尔：《存在与时间》，中译本，第201页。三联书店 1987年12月初版。

② 同上，第233页。

③ 弗洛伊德：《文明与不满》，收入中译本《一个幻觉的未来》，华夏出版社1989年版，第12—13页。

统的权威，政治的权威……于是我们看到了关于自由的各种话语：宗教自由，思想自由，政治自由……于是我们拥有了各种不同的写作形式：宗教写作，哲学写作，历史写作，政治写作和小说写作。……司马迁谈写作源于忧患的名言："昔西伯拘羑里，演周易；孔子戹陈蔡，作春秋；屈原放逐，著离骚；左丘失明，厥有国语；孙子膑脚，而论兵法；不韦迁蜀，世传吕览；韩非囚秦，说难、孤愤；诗三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者。"① 便是我们上述论证的具体实例。

从写作的角度来说，越是局限于外部条件的叙述，就越缺少心灵的自由。譬如历史的写作不如哲学的写作，哲学的写作不如文学的写作。因为历史力求外部事件的"真实"，不容许对已发生的事实作任何篡改，更不容许凭空杜撰和虚构子虚乌有的情境。一切都得据实叙述，言足征信。即使如中国的春秋笔法，欲于叙述史实之中寓托褒贬，也须以史实为据，然后才能通过一套价值语言对史实进行评价。哲学的"写作"似乎是不存在的，因为哲学家并不认为他们的思想活动是一种写作。② 他们为自己的哲学设定了超越写作本身和语言文字障碍的目标："真理"。哲学要逼近真理，因而它势必要抛弃阻碍一切达到这个最终目标的障碍：写作活动和语言文字。这就是为什么哲学家们要尽可能地使用简省的语言，"透明"的语言，并且否认自己的思想是一种写作活动，而把哲学看作是结束一切写作的终极思想活动。哲学的"真理"当然有别于历史的真实。

---

① 司马迁：《史记》"太史公自序"。中华书局 1982年二版。

② 参见理查·罗蒂关于哲学写作的论述：《作为一种写作的哲学：论德里达》，载于《新文学史》杂志（"New Literary History"），1978年第10期。

但是，"真理"的设定以及为了探求真理而"不得不"使用的一整套哲学术语和概念（它们形成了历史悠久的哲学传统）却终于还是成了哲学从业者们不得不遵守的法则。因此，哲学写作的自由表现在对"真理"的不同解释上，它导致了庞大哲学体系的建立（想象一下缀网劳蛛或蚕之作茧自缚），这比叙述历史事实自然更少一些拘泥。因为它虽然也以史实为据，但更侧重"普遍"的、"本质"性的"真理"的把握。不过，由于哲学写作仍然没法自由运用文学的虚构规则，而必须严守本传统内的一整套概念（即使要对之质疑或颠覆，也须以原来的概念为本，新的革命性的概念及其新意义只有放在对比的体系中才能显现出来。）。总之，在哲学写作中，"真理"似乎成了唯一的法则；因此逼近"真理"的一切方法和观念都是可取的。概念的发展才变成"史实"。但这对于哲学史家才会成为真正要厘清的负担（从哲学的繁富的概念我们看到了多少人类执拗地言说的热情啊！）；对于大哲学家来说哲学史实不是法则，不是写作必须依傍的门户，而是使自己的新体系产生"意义"的条件。

文学写作是这三种写作中最自由的方法。因为它无"史"可循，无"实"可依，它是幻想，是想象的产物，是苦恼和热情。任何史实，事实，即使作为"故事"被化入文学本文中，变化形态，甚或受到"歪曲"而受到史家的诟病，也会从哲学家那里获得同情和支持。人们只能根据"故事"变形的程度评判作家的价值观或世界观。由于文学作品将生活语言化了，将个人生活化作社会的历史事件中的一部分，于是"生活"、"现实"、"社会意义"便成了一种外在的尺度。它们的价值在于使文学这个虚构的世界有"话"可谈，产生"真实感"，产生"意义"。

"生活"、"现实"如同"真理"，是使文学写作不致于沦落为"闲谈"的参照系。[1] 在文学写作中，小说近乎"史"，诗近乎"哲学"。

作为一种叙事作品，"小说"与"历史"具有相同的三个要素：故事、本文和叙述。"故事"是一系列前后有序的事件。在历史那里，它必须是曾经有过的事实；但在小说中，它可以真实史实为本，亦可以是虚构的。本文是口头讲述或书面描写"故事"的话语，而"叙述"就是讲或写的行为，即本文的创造过程。在这三个方面中，读者能直接接触的便是本文。他通过"本文"才得以了解故事（本文的表现对象）和叙述（本文的创作过程）。反过来说，倘若不讲"故事"，便不是叙事作品；有"故事"而没有"人"（作者）把它叙述或写出来，便不是作品本文。从小说写作与自由的关系看，对于叙述中介（mediacy）的运用（包括"人称"与"观点"），对表现媒体（语言）的探索和对于所叙故事的态度，决定着作者取得多大程度的自由。这种自由，这种心灵上或精神上的自由，即要以取得最深刻的真实感为条件（在这个意义上它既是哲学的也符合史实的原则），又不因为恪守生活中已然的事实使作家摆脱不了现实的枷锁（这是纯属文学的自由）。在追求"真实感"和追求"自由"之

---

[1] 马克思年轻时曾批判资产阶级将写作的崇高精神品格降低为目的在于赚钱的手段，强调作品就是目的本身；诗一旦变成诗人的手段，诗人就不成其为诗人了。他自比第欧根尼，在白昼打着灯笼四处寻找"真正的人"，在德国著作界寻找平易而诚实的写作。因为在他看来，连当时唯一还有生命跳动的哲学思想领域，也已不再说德国话，因为德意志的语言已不再是思想的语言了。"精神所用的语言是一种无法理解的神秘的语言，因为被禁止理解的事物已不能用明白的言语来表达了。"（《马恩全集》中文版第一卷第 44－5 页）马克思于是主张从对精神、思想的批判来揭开现实的秘密。强调："从思想世界降到现实世界的问题，变成了从语言降到生活中的问题。"（《马恩全集》中文版，第三卷，第 525 页）

间总是存在着某种矛盾和某种张力。因此，有时为了“真实感”，作家往往要付出极大的自由的代价：以不同凡人的勇气来言说尘俗不能言说也不敢言说的真实。这种勇气使得尘俗认为作家“真实”得残忍，因而往往剥夺掉他言说的权利（追求“真实”并不意味着对现实的表面的、奴性的模仿。有时候恰恰相反，它刻意打破戳穿这种表面现实的面目，显露出人最真实却最不愿意正视的真正的东西来。鲁迅对中国国民灵魂的悲悯与揭露，陀思妥耶夫斯基对苦难的俄罗斯灵魂的鞭笞，都是如此）。

文学写作是在与哲学写作取得某种默契之后，超越了历史写作并获得与哲学同等的崇高地位的。有趣的是，当人们给文学写作以极高的地位与评价时，恰恰是赋予它以哲学的意味和历史的内涵，即把文学看作以虚构形式说出来的普遍真理——人性的真实和社会生活的真相。[1]

由此，我们便可更深地理解在近代背景下为什么台湾平民知识分子主要选择了文学写作（特别是小说写作）来参与现实与撰写近代以来台湾平民的“历史”（心史）了。[2]下面我将从小说写作表现自由的方式，亦即从小说本身叙述中介

① 参见亚里士多德《诗学》第九章关于诗与历史之区别的论述。亚氏认为“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待；因为诗所描绘的事更带有普遍性，历史则叙述个别的事。”中译本，第29页。人民文学出版社1962年初版。无独有偶，我国古代虽然目小说为“小道”，但在对它进行肯定的时候，往往是从其符合“经史”的义理入手。如子夏以为“必有可观焉”；桓谭以为“短书”中亦有于“治身理家”有益者。到了近代新小说之兴，以梁启超为代表的维新派更进行了毫无保留的小说革命，把它放在比“经史”还高的地位。参见近代以来的小说理论。如夏曾佑之《小说原理》，狄平子《论文学上小说之位置》，梁启超《小说与群治之关系》、无名氏之《读新小说法》等文，收入《中国近代文论选》上册，人民文学出版社1959年初版，1981年3印。

(语言之运用和观点之转换)的变化去阐述台湾小说写作的特点,并揭示台湾知识分子在台湾历史进程中自由意识的发展过程。

四、台湾自由意识的发展：压抑机制下的文学写作

由于绝对的、纯粹的“自由”状态在人类历史发展的现阶段总是不可能的（在马克思那里，这种自由状态只在共产主义阶段才有可能。在那个理想的社会里，人类所唯一服从的“权威”,便是业已被人类凭借科学和自己的创造力所认识和把握的自然规律[③]）。人们毋宁总是处于“相对的”自由状态中。更有甚者，由于社会制度之不平等，连相对的自由也难以获得，因此“苦恼意识”便成为苦难之现实的必然产物。考诸台湾历史，这一点尤其明显。

从外部权力机制对个人的束缚或压抑这个角度看，近代台湾平民知识分子面临着历史上的这几种压抑：首先是日本帝国

② 在日据时代，对异族强权统治进行反抗的主要方式之一，是文化上弘扬中华民族的传统。当时新旧知识分子（前者指经过西方“科学”与“民主”精神洗礼、留学日本或从祖国大陆的五四运动汲取新文化精神的青年一代，后者指前清遗民知识分子）有不少人都坚持用汉文写诗作文。旧派士人代表连横先生还特别有意识地撰写了《台湾通史》。认为“夫史者民族之精神，而人群之龟鉴也。……故凡文化之国，未有不重其史者也。古人有言，国可灭，而史不可灭也。……然则台湾无史，岂非台人之痛欤!”（《台湾通史》“自序”，商务印书馆1983年修订版，第7页）五四运动以后，新派知识分子发起台湾新文化运动，开始从语言上进行革命，而“小说写作”便取代了历史写作，或者说，是作为平民精神史的一种方式了。

③ 参见恩格斯《论权威》一文，《马恩选集》，第二卷，第551—54页。中文版，人民出版社1972年版。

主义的五十年殖民统治（1895—1945）。日本殖民当局从政治、经济、文化诸方面对台湾人民进行压迫、剥削和强制性的思想文化“改造”。面对异族统治，台湾平民知识分子的写作整体表现为对政治自由、经济独立与本民族文化之认同的顽强的言说。这时期的小说写作从内涵上主要体现为中华民族精神话语对日本殖民权力的反抗，同时也包涵着对本民族中业已被日本文化腐蚀了的人物的讽刺和批判。赖和、杨云萍、陈虚谷、杨守愚、杨逵、吴浊流、龙瑛宗等人的写作是其代表。其次，是光复以后至七十年代末八十年代初国民党的专制统治。第二次大战结束以后，整个世界形成了东西方冷战的格局。资本主义阵营和社会主义阵营壁垒森严，意识形态的对抗与分歧代替了军事对抗。战争的创伤与新的世界秩序，对人们的精神世界造成了巨大的影响，使人类思想在这个时期显得特别地复杂多变。一方面是对战争带来的后果的反思：无论是东方还是西方，这种反思都出现在浩如烟海的各种著作中，有的表现为对旧秩序彻底崩溃的欢悦和对建设新世界的憧憬；有的表现为对过去岁月的无限悲悼，对人类信念的怀疑，对未来的幻灭。另一方面，是对“新秩序”的注目。经济建设成为医治创伤的唯一途径；而整顿思想对于政治秩序的稳定对统治阶级而言无疑也是必不可少的。[1]于是意识形态作为一种现实的政治权力，对跨越了新旧两个世界、充满着战争苦难之记忆的人们构成了强有力的制约。这时期的台湾小说写作呈现着十分复杂的面相：有为国民党

---

① 这个时期国民党加强了对台湾岛内意识形态的控制（包括对文艺工作的领导）。参见尹雪曼主编的《中华民国文艺史》第十二章第五节“复兴时期的文艺运动”。台北，正中书局 1976 年第二版。

"新秩序"呐喊助威的"战斗文艺"，作为一种意识形态宣传，它既是官方"权力"对于社会舆论的导向和干预，也是对自己之失败感的自我安慰，其后，渐渐沦为空洞无物的"闲谈"；有怀念故乡的"乡愁文学"；有深思历史变幻无常、人的命运际遇沧海桑田，人生之困境、荒谬，人际关系之隔膜、疏离等战后普遍精神危机的"现代主义文学"；也有叙述去国者漂泊无根、文化认同陷入窘境的台湾留美学生的"流亡文学"或"无根文学"；也有默默耕耘，借助小说来为台湾日据以来的平民生活作史诗式的叙述的"历史"小说；有注目台湾现实经济发展条件下台湾乡镇人物的精神状态，揭示"人性"尊严的新"乡土小说"。这些小说，或者重在个人情绪的叙写，或者重在社会问题的揭示；或者热衷于政治性的宣传，或者沉浸于人生哲学的反思。众声喧哗，令人一时难以分辨哪些是发自内心的富于创意的诚实的写作，哪些仅仅是为了迎合时尚的"闲谈"[①]。但就其"言说"的繁复杂乱而言，我们恰可以看到这个时期压抑在心底的热情在寻找着各种发泄的渠道。南宋诗人杨万里的"桂源铺绝句"1961年曾被胡适转赠给代表了当时与官方意识形态相左的政治写作的《自由中国》杂志主编雷震，似乎正描写了当时

---

① 发生于七十年代的"现代诗"之争与"乡土文学"之争，其核心内容之一便是对台湾现代主义文学盲从、模仿西方现代派，缺乏自己的思想，内容贫乏，知性苍白，脱离现实等进行批判。然而现代派文学理论恰恰也是强调"知性"的，例纪弦称"我们以诗来思想，而以散文来抒情"（"现代派信条释义"，载《现代诗导读·史料篇》），又说，"一切文学是人生的批评，诗也不例外。无论传统诗或现代诗，都是为人生的。"（《从自由诗的现代化到现代诗的古典化》）洛夫也认为现代诗"是感情的，也是知性的；是现实的，也是超现实的"（《中国现代诗的成长》，载《洛夫诗论选集》）。可见，无论现代派或乡土派，事实上都强调诚实的写作，而反对无内容的空谈。

各种“叙说”、“写作”的景观：“万山不许一溪奔，拦得溪声日夜喧。到得前头山脚尽，堂堂溪水出前村。”① 这时期的代表作家有白先勇、王文兴、欧阳子为代表的大学才子派，有延续了台湾本土写作精神的钟理和、钟肇政、黄春明、王拓等人，还有去怀乡的一批游子如於梨华、丛甦，以及总是忘不了大陆生活的朱西宁、司马中原等人。而陈映真六、七十年代的小说以尤为独特的形式充分表达了这些作家已触及和未触及的问题。第三个时期，是八十年代中期以至今天。显然，政治或意识形态上的压抑面临日益活跃的民间各种力量的挑战甚至“颠覆”，因而其实际效果在渐渐淡化。② 代之而起的另一种压抑是趋于发达的资本主义工商社会对于人性的异化力量。因而，对于“人性”之沦落、变态、扭曲的关怀和对于环境的重视成了写作的主要动机之一。外部世界——受到大众消费社会发达的大众传播网络支配、由变动不居的符号、信息充斥着的世界——的真实性受到了怀疑。这种怀疑反映在小说写作上，便是出现了被称为“后现代主义”的小说群落，其特征是不再象第一期作家那样热衷于编写“现实”的“故事”，也不象第二期作家那样偏重于写心理活动或营造某种情绪“范型”。而是将“魔幻”与“现实”结合（如宋泽莱之《废墟台湾》，黄凡之《东区连环

---

① 见唐德刚《胡适杂忆》所引。台北传记文学出版社 1981 年 11 月再版。按：雷震曾因倡导自由主义民主政治被捕入狱。

② 在政治的高压之外，台湾另一方面也在积极从事经济建设，这反过来导致岛内要求革新政治的呼声日益增高。在进入所谓“多元化”的八十年代之后，岛内中产阶级的民主势力逐渐增长。1986 年 9 月 28 日，台湾党外团体联合起来，宣布成立“台湾民主进步党”，强调该党致力于“民主宪政”。1986 年 10 月 9 日，蒋经国会见外宾时说，解除戒严法的意义包括平民将不再由军事法庭审判，个人自由的某些限制将予解除等。1987 年元月起，台湾解除了“报禁”和“党禁”，言论、出版自由被付诸实践。这些都标志着台湾岛内民主化有了新的开端。

泡》等），或者在小说写作中反思虚构的过程和可能性以及读者对虚构的可能反应。（如张大春写的一系列“后设小说”）。“政治”是影响小说人物的一个因素，但不构成主要的压抑力量。它与其他传播媒介一样成为“虚构”的外部世界的组成部分之一。小说中出现的政治压抑（例如八十年代初大量涌现所谓“政治小说”，“人权小说”）事实上往往是人物感到虚妄的原因之一（例如黄凡的小说《赖索》中赖索对他追随的政客韩先生所感到的幻灭，以及韩先生本人政治活动的空虚）。在现实生活中，这种小说的存在并不导致官方的干涉，相反，还往往获得嘉奖。陈映真反省五十年代白色恐怖之小说《山路》在 1983 年 10 月获奖，便证明了政治压抑的淡化。值得注意的是，陈映真并没有改变他一贯的风格，相反，他以他所熟悉的形式——包括小说和散文写作——对这一时期的主要社会问题进行揭露和批判。他并且利用了比写作更为直观的摄影艺术，通过自己创办的《人间》杂志，为大众消费社会中被各种物质的巨影和喧嚣所淹没的“小人物”代言。他以传统的形式来试图解决“后现代主义”所共同面临的问题。总而言之，在这三个时期的不同形式的权力的“压抑”之下，台湾平民知识分子（作家）表现其“苦恼意识”或焦虑的“自由”话语，大体上分别具有民族主义的色彩、政治或人生哲学的色彩以及文化批判的色彩。换言之，从小说写作所内涵的精神特征看，台湾平民知识分子走过了在异族殖民统治下追求“民族独立之自由”，在政治的高压专制下追求“政治与思想之自由”和在大众消费社会中保持“人性完整之自由”的历程。

这一历程充分体现在小说本身的叙述中介（语言和观点）的运用上。

首先是对语言的革命，文学既然是以语言为表现媒介的，那么对“语言”的改变便是文学革命的开始。十九世纪末叶，资产阶级改良主义者进行文化维新的一个策略便是改变旧文体。譬如“新派”诗人黄遵宪很早就有“崇白话而废文言”，改变旧文体使之“适用于今，通行于俗”，“欲令天下之农工商贾妇女幼稚，皆能通文字之用”[①]的理想；梁启超宣传改良主义思想的新体散文，“以平易畅达”见称，影响广泛。裘廷梁、陈荣衮等人明确提出“白话文为维新之本”，“开民智莫如改革文言”[②]等主张，以适应白话小报普及启蒙思想的需要。到五四时期，这些思想乃被发扬光大，更进一步提出以白话文取代文言。1917年1月，胡适在《新青年》上发表《文学改良刍议》一文，认为改良文学应从“八事”入手，即须言之有物，不摹仿古人，须讲求文法，不作无病之呻吟，务去滥调套语，不用典，不讲对仗，不避俗语俗字。同时，正面主张书面语与口头语接近，要求以白话文学为“正宗”。同年3月18日，林琴南对这些主张进行反击，讥笑白话文“鄙俚浅陋”，“不值一哂”，称之为“引车卖浆之徒所操之语”。[③]鲁迅对此又立即给予反驳：“四万万中国人嘴里发出来的声音，竟至总共‘不值一哂’，真是可怜煞人”。[④]——由此可见，以白话取代文言，站在当时启蒙主义者的立场，是出于“开民智”，以新文学取代思想陈腐内容反动的旧文学的需要；而站在人民的立场，白话地位的提高亦即平

---

① 见黄遵宪1887年作《日本国志》卷三十三《学术志（二）》。

② 裘廷梁、陈荣衮分别写有《论白话文为维新之本》（1898）、《报章宜用浅说》（1899）等文。

③ 见林纾：《致蔡鹤卿太史书》，北京《公言报》1919年3月18日。

④ 《现在的屠杀者》，《新青年》第六卷第5号，1919年5月。

民之地位得到提高，由文言向白话过渡，意味着市井口语经过文字而获取新的地位。在台湾，受大陆五四新文化运动的影响，也有相同的过程，而且，台湾知识分子对白话（方言）的倡导，还另外具有反抗日本文化殖民政策的意义。1920年，连雅堂在关于台湾“文学革命”的设想中，提出“整理乡土语言”入诗，用“台湾山川之奇、物产之富、民族盛衰之起伏千变万化”作“小说之绝好材料”，广泛地从台湾民歌、俚谚、故事、童话、灯谜、弹调、戏曲唱本等“取而用之”。[①]1930年黄石辉在《怎样不提倡乡土文学》一文中，公开打出“乡土文学”的旗帜，也是出于以中国台湾之“独立之文化”与日本文化殖民政策相抗衡的立场。他说：“你是台湾人，你头戴台湾天，脚踏台湾地，眼睛所看的是台湾的状况，耳孔里听的是台湾的消息，时间里所历的是台湾的经验，嘴里所说的是台湾的语言。所以你那支如椽健笔，生蕊的彩笔，亦应该去写台湾的文学了。”[②]

事实上，如果从语言作为人的一种存在方式这个角度去看，那么，一直受到“正统”文化之标志的“文言”所贬抑的“白话”（包括“方言”）也象征了平民受压抑的地位，白话是百姓日用却在文化上受到忽视的象征了平民之权力的话语。把这些话语写入小说、诗歌，便是将平民的生活状态写入小说、诗歌。因此台湾小说中出现“方言”一般都是象征性的，象征着说方言者的存在，意味着台湾平民的存在权力得到了文化上的表现。“人物的语言就是人物，正如你我的言语在他人眼中就是你我一

① 参见连横：《雅言》。

② 原载《伍人报》第9—11号，1930年8月16日。

样。"[①] 因此，对白话（方言）进入文学领域所具有的革命性意义，是无论怎样都不能低估的。譬如但丁采用意大利俗语创作的作品奠定了意大利民族的独立的风格与地位，同时也意味着这个民族在文化上的诞生；英国的乔叟用英语写作也具有同样的效果。此外，正如斯泰戈斯博士在评价伊斯兰教的圣典《古兰经》时所说的："……《古兰经》对于推动阿拉伯文字的发展所采取的策略，不仅是综合一种方言而赋予它一种语言的力量，同时使记载成为必需的事情。……"[②] 显然，正是通过"综合一种方言"，并"赋予它一种语言的力量"，一种文化的宗教的权威，才使得《古兰经》内的篇章具有足以"支配回教徒公私生活"的魅力，从而把本来一盘散沙的阿拉伯部落统一起来了。

在台湾，用以表现平民话语的有三种媒介：其一是台湾土语方言。这是台湾"乡土作家"（如早期的赖和、陈虚谷，杨守愚、郭秋生等）所习用的；其二是知识分子化的白话文，常见于如杨华、张文环、吴浊流、钟理和、叶石涛等作家的作品之中；其三是借用日文来表现台湾平民知识分子之话语的，如杨逵、龙瑛宗等作家的写作。这三种媒介中，除了第三种在光复以后已被台湾作家所不取，直接以汉文写作外，台湾乡土派以口语方言写作的传统一直延续到七、八十年代（甚至电影叙事作品也因这个特点令人刮目相看，譬如李行导演的乡土电影和侯孝贤导演的"悲情城市"等片）。这不仅是为了增加地方色彩，

① 华莱士·马丁：《当代叙事学》，中译本，第5页。北京大学出版社1990年版。

② 转引自马坚：《古兰简介》，见《古兰经》中译本，中国社科出版社1981年初版，85年二印，第6页。

而且还具有文化与意识形态方面的隐喻：在日据时代是针对日本的文化统治；在六、七十年代，则针对着台湾本土脱离现实的“现代主义”倾向，而且一直在顽强地表现着“在野”的台湾平民渐渐发展成为中产阶级时日益强烈的政治意向（在这方面，它是与象征大陆人的普通话相对立的）。另一方面，知识分子化的白话媒体，却日益超越意识形态的局限，而表现出对于文学之艺术性与人性之探索的浓厚兴趣（最典型的是六十年代的白先勇、欧阳子的小说，七十年代王文兴的小说等学院派小说）。进入八十年代中期以后，语言问题日益成为知识分子关注的热点，一方面它与政治结盟，方言土语成了抗衡“国语”（普通话）的一种政治斗争的武器，对方言文学的讨论和倡导，与提倡一种所谓的“台湾意识”结合在一起。方言问题已不仅仅是文学领域里的问题（这种倾向以改版后的《台湾文艺》为主要代表）；另一方面，语言却受到前所未有的拆解和怀疑，语言被看作是一种思想的包装，但它并不真正反映思想和世界的真相，反而常常会阻碍人去认识和探索真相，这种倾向来自西方后结构主义——亦即“解构”理论或“后现代主义”——的影响，它形成一股“实验小说”（元小说）的热潮，以张大春、黄凡为代表。张大春的长篇近作《大撒谎家》（1989 年初版）堪称集大成之作。因此，说台湾小说的“革命”来自语言的革命，而语言的革命是“意识革命”甚至“社会革命”的先声，可能一点都不夸张。

小说叙述中介之运用的第二个重要方面，是叙述观点的转换。在这方面，台湾小说写作有三次主要的变革。第一次是日据时代。这时期的大部分作家（以赖和为代表）都偏爱“全知观点”。叙述者往往既作为旁观者又作为评判者。而作家与叙述

者往往是合而为一的，他们在叙述时很明显是作了道德上的选择，表现出对于小人物的同情，对于日本酷吏、殖民地虚伪的法律制度和为虎作伥、仗势欺人的汉奸的憎恶、讽刺、批判与无情的揭露。此外，叙述者叙述的大多是别人的故事，也就是社会的问题。这是外向型的叙述模式。这种模式有三种不同的发展形式：其一是纯粹外向叙述，台湾现代小说创始期的作品，几乎都采用了这种模式。如以代表作家命名，可称之为“赖和模式”，通过第三人称和全知观点的运用，表现了对于个人与社会之苦难关系的极大关注。其二是“杨逵和钟理和模式”。他们已试图将内向叙述与外向叙述结合起来，以个人经验为描写对象，但这种内向叙述没有现代主义纯粹内向叙述所特有的沉思自省、痛苦而莫知所以的特色。他们写自我的苦难，而这种苦难是可以找到原因的，它完全来自外部世界的压迫，因果关系十分明显。其三是“龙瑛宗模式”，由全知观点转变为“客观化”叙述，即作者作为叙述者已经从前台退居后台，作者不直接对人物、事件进行价值判断，而由人物相互之间的关系和议论来暗示作者的整体意图。倘说前两种形式充满了爱憎分明的色彩，作者的存在处处可见，而且正是由他的议论、判断构成了小说批判现实、改造社会的浪漫主义色彩，那么第三种形式则相对地显得冷静客观。由于主人公面对的是他无法超越的世界，即使靠个人的努力也无法改善自己的处境，因而作者于叙述中流露出对理想幻灭的人物终于颓唐的悲悯而不无讽刺的笔调（例如龙瑛宗《植有木瓜的小镇》中全篇的客观化叙述与主人公陈有三的命运有很协和的情调，这篇小说已没有杨逵小说那种热烈的乐观的抗争色彩了）。

1949 年以后，带着战争的创伤，背负着历史的苦难，怀着

“复国”的渺茫希望的一些大陆作家给台湾文坛带来了各种不同的声音。旧日的回忆，个人的仇怨，忧虑和希望，偏见和幻想，同情和反感，信念、信条和原则，同昔日王朝的兴衰联在一起。渐渐地，现代小说的叙述越来越倾向于个人经验的表现。外部世界——时代的，社会的，历史的——化为各种“意象”活跃于个人现在的回忆中。于是在小说的叙述模式上发生了第二次变革，其特征便是内向叙述与有限观点的运用。个人的内心语言成为小说的主要素材。作家不再处于无所不知、全知全能者的地位，相反，他限制了自己的观点，自己对于世界的主观判断，而借助叙述者或主人公的眼睛去看他所能看到的经验领域。这种变革，从朱西宁的《破晓时分》可以看得比较清楚。这篇小说取材于古代白话小说《十五贯戏言成巧祸》(亦即《错斩崔宁》)，然而它由原来的全知性叙述方式转变为限知性（旁知性）叙述：即由说书人直接地述说改为由一个新到官衙谋职求生的小衙吏间接对整个冤案作“实况转播”，由于小衙吏（《破晓时分》的老三）受各种条件限制，只能通过他的眼睛来叙述审讯徐周氏和戴某的整个过程。于是小说的重点便由原来的侦破冤案的过程转到对司法制度和腐败官吏的揭露，而且刻划了这个叙述者老三夹在“权威”与自己的良心之间的内心冲突。对这种面临外部权威的压力的内心冲突的关注恰恰是现代小说的重要特征。这方面，最典型恐怕是王文兴的小说。第二种变革的小说叙述模式在他的小说中得到了比较充分的表现。他不仅从叙述观点上不象日据以来的台湾小说（这类小说其实源于十九世纪欧洲浪漫主义和批判现实主义小说）习惯于全知观点的运用，而主要采用了有限观点——即通过主人公的意识中心(这种小说受西方意识流小说和乔伊斯《尤利西斯》的影响，技

巧上则源于亨利·詹姆斯的小说艺术观念）——而且对汉语言表现人生困境的可能性进行了迄今为止最大胆、最富于创意的探索，但他的创作还是基于这种传统的认识：即思想内容与表现形式的最大限度的统一。这种统一在王文兴那里不是通过作家或叙述者从外部切入的叙述，而是通过对人物内心语言及意识中心的直接呈现。譬如《家变》(1973）便试图以苦涩的文字和句法来呈现主人公范晔成长之烦恼，生活之苦涩和道德上的窘境。王文兴似乎想弥补文学的表现媒介与表现对象互相脱节的创作成规。一般的文学成规都试图从人物性格的分析入手来寻找表现媒介与对象的契合点，而王文兴却试图直接以人物内心语言去呈现，使之看起来不矛盾。然而，由于王文兴奇异的句法干扰了读者的阅读习惯，又由于其聚焦式的客观化表现方式引起了争吵不休的道德争议，对《家变》这部文本奇特的汉语言文学作品的兴趣终于没能维持多久，而且其现实主义的内容往往受到现实主义者的忽视和误解。除了八十年代初有极个别作家还在进行类似的探索外——例如施明正的所谓“牢狱小说”《喝尿者》，《渴死者》等——这种写作竟成绝响（当然，从风格的个别性看，这未必不是好事)。

第三次变革是进入八十年代以后新生代小说家如张大春、黄凡、平路、蔡源煌等人的实验小说或“元小说”(mefafiction)（或译“后设小说”)。倘说上述的两种变革，都还是在执着地相信小说忠实反映对象之真实（作为“能指”的“语言”和作为“所指”的“生活”，包括人物，故事，意义等，二者不具备分裂性）这个信念上发生的，那么到了八十年代，便开始怀疑了这个基本的信条。[1]语言结构具有的内部意义——即索绪尔曾洞察过的二元对立、互补、差异系统所产生的意义

的自我调整，能指与所指之间的偶然关系以及由此导致的分裂——是否早已消解了其表现生活之真相的可能性？人类究竟是借助语言及其成品（如小说等）洞识了生活的真相，还是被引入迷途而不自觉？我们的生活世界以及构成这世界之主要部分之一的符号世界（包括一切人文活动，历史、哲学和文艺创作），究竟哪些是真实的？哪些是虚构的？这些问题，都被新一代小说家们通过对自己写作本身的探讨来思考。写小说的过程成了小说所表现的对象之一。小说天地成了实施现代“民主制”的先进领域：既要逃避语言权势的压制，也不使读者屈从自己的话语。在这方面，张大春是比较有代表性的。他的焦虑中心似乎是现实、历史、艺术之间的关系和人的真相。他怀疑历史作为一种“客观”的现实的存在，不同意历史是一个“纵的连续体”的传统看法，而认为“每个时代的人只能认识其当代的一小部分”，这一部分中只有一些资料被称为“历史”，这些历史与神话、传奇、演义、笔记小说等等一样，只不过反映了一代代叙述历史者的诠释态度、风尚和理想。从这种历史观点出发，张大春模仿新闻或历史文体的笔调来叙述纯然虚构的故事（典型如《印巴兹共和国事件录》），由这个故事给人的真切感的艺术效果来反证“历史”本质上的半虚构性质。而假如

---

① 八十年代的台湾文论，典型地表达了这种怀疑。例如叶维廉把现代诗人的焦虑困扰归咎于关于语言能否真实反映世界的“哲学思考”（《语言与真实世界》(1982)，收入叶氏《比较诗学》(1983)，台北，东大，第110—111页）；蔡源煌认为文学的本源不是“外在世界”，而是作家（“诗人”）的内在情感，其立论根据是对于语言文字之本质的认识（蔡氏：《文学的信念》，第6页。时报，1983年版）；龚鹏程认为文学作品的一切意义都来自语言结构的组织，而“与外在社会永远不相等(虽然未来不相干)”（龚氏《文学散步》第149—50页。台北，汉光，1985年版）等等。这种观点源于结构主义语言学，也与海德格尔、维特根斯坦的语言哲学有渊源关系，几乎汇为一时风气。

历史与艺术虚构是同样的东西，那么它将意味着我们从历史中汲取的，不过是被“历史医生、历史工匠、历史美容师诊断、整建、化妆过”的虚幻的东西，而不是曾经有过的“现实”的真相。[1]张大春这种历史观构成了他小说文体的特点：以一种逼真的叙述笔调将作家虚构故事的过程呈现出来，使读者悟出我们从艺术作品中所获得的真实感源于自己的现实经验和关于语言的幻觉。他以禅的机智，在创造看来很真实的小说世界之后，又亲自摧毁它，因为他痛苦地看到，这创造起来的“世界”既渐渐沦落成历史的陈迹，也在很大程度上成了阻碍人与人之间进行真正沟通的一堵“墙”（例如他的小说《墙》、《旁白者》、《写作百无聊赖的方法》等所展示的）。——其实，这一类小说并非台湾所独擅。早在 1970 年威廉·葛斯（William Gass）第一次提出 meta-fiction 这个概念时，它就被用以指称前此一些小说家如博尔赫斯（Borges）、巴特（Barth）和欧伯良（O'Brien）的作品了。而它的传统还可以追溯到十七世纪，如十七世纪西班牙作家洛普·德·维伽和塞万提斯便是较早使用这种小说形式的；十八世纪英国作家斯泰恩创作的《香迪传》（“Tristram Shandy”）是元小说的典范之一。然而，这种通过小说写作来探索虚构的各种可能性以及虚构对读者的可能影响的“元小说”，毕竟也是当代条件下的产物，它之成为一种“新潮”“实验小说”，并似乎具有了“先锋派”的咄咄逼人的气势，就在于它被赋予了传统“元小说”所没有的当代意义：对小说创作过程的

---

① 张大春：《历史扫描：雍正的第一滴血》“自序”。台北，时报文化出版公司，1986 年初版。

自觉的观照，也就是对生活本身的过程的奇异的返观自身，这个特色使之成为现代作家用于探索艺术和生活真相，甚至用于颠覆被“虚构”包裹得严严实实的“现实世界”的有效方式。①

显然，抛开国外（包括西方的和第三世界如拉美等）文学风气的影响去孤立地观察我国当代台湾小说的这类发展变化是难以全面理解文学发展这种互相影响的现象的。因此，在对这种发展趋向进行把握时，离不开将我国文学放在世界文学传统和世界当代哲学、人文思潮中进行观察的宏观视野。但同时，我们注意到，譬如第二次变革中的王文兴和第三次变革中的张大春等人的小说实验，虽然都来自西方的启发，却并不跟着其同类小说亦步亦趋，面经过了作者一定程度的中国化整合：王文兴对汉语言文字的探索与小说着力表现的苦闷的经验世界是协调的，而且他是在对汉字结构和句法进行了认真研究的基础上进行了独特的创作处理。至于张大春等人的小说，则化入了中国禅宗的智慧，使得这一古老的智慧被赋予了艺术的神韵和现代的价值：对于解脱大众消费社会中来自各方面的异化力量对人性的束缚，使人保持着清新活泼的感受力，不致被外物奴役，有着自己的价值。但若推向极端，很可能会陷入怀疑主义的泥淖而难以自拔。

综上所述，我们看到，由全知观点的运用到客观化手法，到有限观点（“意识流”是其中一种独特形式）的运用，到“元小说”

---

① 参见伊泽尔·克利丝吞逊（Inger Christensen）著的《元小说的意义》（The meaning of Fiction）（Universitetsforlaget，1981）。威廉·葛斯：《哲学与小说形式》（Philosophy and the Form of Fiction），收入英文版《小说与生活形象》。参见“Fiction and the Figure of Life”（纽约，1970 年版），第 25 页。转引自伊泽尔·克利丝吞逊的《元小说的意义》“导言”。

的写作，事实上正表现了观念上的变革。或者反过来说，观念上的变化影响了作家对叙述技巧的选择。作家从对社会问题的超然关注渐渐转向对自我困境的反省。前者当然也是从作家感到自我困境的存在开始的，但它却表现为从外部对社会问题的描述，可以说是将个人苦难的原因归诸社会环境的压迫，由对社会困境的表现来间接写自己的苦难。后者则直接写个人的苦境，直接显示个人的话语。值得注意的是，尽管在表现方式上有了变化，但表现的母题却没有太大的变化。例如从赖和到杨逵，至龙瑛宗、钟理和，"贫困"与"富裕"的对立这个母题一直延续了下来，而且延续到七十年代的乡土文学。不同的是，七十年代对"贫困"的直接揭示越来越少(在陈映真的小说里，早期对物质生活之贫困的关注到后期变成了对精神贫困的揭示，而这种精神贫困恰是富裕的物质生活所引起的后果)。倘说日据时代的"贫困"母题是与对异族统治之残暴强权的揭露连在一起的，那么，七十年代的"贫困"母题则与社会的变迁(工商化)、与政治和意识形态的问题连在一起。另一方面，在乡土文学传统中，对"贫困"的表现又与人性的尊严密不可分，而且越到后来就越注重"贫困"对人性尊严的影响与考验(例如以赖和、杨逵的小说和黄春明的小说相比，黄氏的母题，更加重了刻画贫困中的"人性尊严"的比重)。关于母题的问题，我在谈陈映真的作品与其他作家的作品相比较时，还将评述，在此不赘。

此外，叙述观点的转变，也表明了作家日益感觉到了现实生活的复杂性。在台湾早期以全知观点为主要表现技巧的小说中，爱憎分明，是非好恶得到了比较明朗的表现，作者以此直接影响了读者的阅读方向。到了作家追求"客观化"或"戏剧化"的阶段，特别是到了"有限观点"（"意识流"）的运用，无

论是外部行动的戏剧性摹仿，抑或是对内心活动（意识流）的客观化呈现，似乎都表现了作家对自我关于世界的认识能力之局限性的洞察和对读者之存在的自觉：他只负责将事物显现（Showing）出来，而让读者对所显现的事物进行价值判断。作家将自己的道德判断隐藏于整个摹仿的行为和叙述的行为中，隐藏在对于对象（题材）的选择与重新组织上。他创作的作品之结构，肌理，他所运用的语言风格和情调，都暗含了某种价值的或道德的判断。这是中国史传之春秋笔法在小说写作中的运用。读者只能从整体的对象（本文）去猜测，而不能从作者自己的议论中轻而易举地获得，因为作品几乎没有这种直接的议论。后期小说的艺术性较前期为强，但也容易引起暧昧不明的道德问题，例如王文兴的《家变》。对客观化叙述的强调始于第一、二次世界大战之后，[①] 使我们有理由相信：这种技巧的运用是逃避外在的、至高无上然而荒谬独断的权威性叙述（全知观点），走向更真实、更客观的个人生活及其现实的一种反映。放弃独断论，倾向于丰富复杂的精神世界与现实世界的冷静而非浪漫的表现是战后小说创作的普遍倾向，台湾当代小说概莫能外。技巧的革新——在这里是相对于五四以来的浪漫主义作家而言——对于战后成长起来的一代青年作家成为至关重要的东西。我们阅读台湾新一代作品，譬如大学才子派（白先勇、欧阳子、王文兴等人）的作品，便可以强烈地感受到这一点。

台湾小说的写作史证明：只要理想的“自由”还是一种期望，而不能在现实中实现，那么“叙述”与“写”的欲望和行

① 亨利·詹姆斯的《小说的艺术》（1932）与珀西·卢博克《小说技巧》（1925）这两本书对现代小说叙述技巧的变化起了十分重要的影响。

为便永无完结，而这正是文学的生命力之所在。

在导论中，我论述了“叙述”与“自由”的关系，并从叙述模式（技巧）的变化概略论述了台湾小说写作的叙述学特征，特别强调技巧上的变化与观念上的变革与时代和社会变迁之间的关系。我认为从形式问题切入小说文本，是了解小说写作规律的必不可少的方面。华莱士·马丁说：“只要关于小说的讨论仍然强调主题与内容，而无视当时在文学批评和美学中非常重要的形式问题，小说在文学研究中就仍然是一个不能升堂入室的文类。”① 我不赞成将形式问题提到至高无上的地位，因为形式毕竟是为人所用的，但是我们所直接接触的不是作家本人，而是他写出来的文本，这就要求我们必须对“文本”进行阅读和分析，找出其中隐藏着的人与时代的内容，因而对形式的分析才变得重要起来。上述台湾小说写作的叙述学特征证明“形式”始终与作家的观念联系在一起，而且它正是表现作家之“自由意识”——在历史条件下，这些“自由意识”表现为各种形式的“焦虑”或“苦恼”——的不同手段。在陈映真的写作中，这一点尤为明显。我将在第一编论述陈氏写作在台湾小说写作史中的意义，并分析他小说中的两种基本话语——他叙述所感悟的苦难之诗意话语与深沉反思这种苦难的理性话语——各自的特征及其关系。我认为陈映真小说中包涵着两种互相矛盾、互相依存的诗与思的话语，而其中思的话语部分逐渐衍化成为他的另一种理论写作，包括他的随笔，文论、政论和访谈等等。这两者成为陈映真表达个人苦难与时代问题的方式，也形成了陈映真个人特有的风格。第二编我将分析陈映真“诗意

① 华莱士·马丁：《当代叙事学》，中译本，第2页。北大出版社1990年版。

叙述”的小说与其他文本之间的关系。这是从文学的角度来论述陈映真的小说写作从中国文学传统与西方文学传统中接受的影响。“母题”(motif)的比较是这一部分的主要内容，我将借用“间文性”(intertextuality)这个概念来剖析陈映真作品意义产生的根源(包括其关于现实的暗示与对其他文本的暗涵)。同时指出陈映真试图超越消融个人苦难的解决时代问题的一套意识形态，即其两种写作中所内涵的思想。我将揭示他思想的复杂性与延续性及其对于小说写作的影响。

第一编

苦难之诗意表现与理性话语

我不禁止我口，我灵愁苦，要发出言语。我心苦恼，要吐露衷情。

我虽说话，忧愁仍不得消解；我虽停住不说，忧愁就离开我么？

——《旧约·约伯记》Ⅶ-11，ⅩⅥ-6

宗教里的苦难既是现实的苦难的表现，又是对这种现实的苦难的抗议。

——马克思：《〈黑格尔法哲学批判〉导言》



第 *1* 章

“最后的乌托邦主义者”——论陈映真写作的意义

他一直孤单却坚定地越过一整个世代对于现实视而不见的盲点，戳穿横行一世的捏造、歪曲和知性的荒废，掀起日本批判、现代主义批判、乡土文学论战、第三世界文学论、中国结与台湾大众消费社会论、依赖理论和冷战·民族分裂时代论等一个又一个纷纭的争议。在战后台湾思想史上，文学家的陈映真成为备受争议、无法忽视的存在。

——陈映真作品集出版编辑会议

一、小说艺术家乎？异端分子乎？

“我是谁”和“别人眼中的我是谁”，有时候二者之间距离颇大。譬如陈映真自认为“关于我的作品，我始终有腼腆之感，不太能对自己的作品高谈阔论。总以为比起其他中外文坛的巨匠，自己实微不足道。”（1991 年 5 月 8 日致笔者的信）根据台北人间出版社 1988 年 4 月结集出版的《陈映真作品集》五卷小说统计，陈映真的小说创作确实并不算多产。从 1959 年第一篇《面摊》到 1987 年创作中篇《赵南栋》，总共只有 35 篇作品。然

而，正是这位陈映真以他屈指可数的小说作品引起台湾岛内外的特殊关注，并且获得很高的评价。陈若曦称他为“当前台湾少数最杰出的小说家之一！”[1]刘绍铭说：“……陈映真是个诚实的人，独特的作家”（1973年8月美国“亚洲学报”）；[2] 高天生指出：“……与李乔、郑清文、七等生诸人的上百篇相较，陈映真在创作的数量上显然单薄了些。但是，陈映真的小说创作，在岛内外所获得的称誉和注意，却又是以上诸人难望其项背的”。[3]洪铭水写道：“陈映真无疑是战后台湾新起的作家中最肯用思想的作家之一”。[4] 詹宏志更是推崇陈映真，认为陈映真是“在文学上深刻反省台湾资本主义化之下，社会制度与人性的冲突的第一人”，在台湾，论敏感，论锐利，论讨论问题的远见和勇气，都首推陈映真；[5]对陈映真的小说艺术持批评观点的吕正惠也说：“自从‘流放’归来以后，陈映真在台湾文坛的地位也的确为他人所不及……”；[6] 叶石涛称他是台湾许多杰出的小说家中的“佼佼者之一”；[7] 南方朔称之为“最后的乌托邦主义者”，认为“在纷乱的台湾现世界，多年以来，陈映真一直是个‘独特的存在’，他角色多变，不暇自安，追求自我的实现与完

① 转引自《爱书人》1980年10月15日“编者按”。

② 转引自刘绍铭：《陈映真的心路历程》（1984年7月《九十年代月刊》），《陈映真作品集》卷十五，第34页。

③ 高天生：《在毁灭中瞭望新生的陈映真》（1982年9月《暖流》杂志二卷3期），《陈映真作品集》卷十四，第158页。

④ 洪铭水：《陈映真小说的写实与浪漫》（1984年2月《台湾与世界》8期），《陈映真作品集》卷十五，第6页。

⑤ 詹宏志：《尊严与资本机器的抗争》（1980年10月1日《书评书目》90期），《陈映真作品集》卷十四，第87—88页。

⑥ 吕正惠：《从山村小镇到华盛顿大楼》（1987年4月1日《文星》106期），《陈映真作品集》卷十五，第181页。

⑦ 叶石涛：《论陈映真的三个阶段》，《陈映真作品集小说卷序》，第20页；

成”；[①] 中国当代新儒家代表人物之一徐复观尊之为“海峡两岸第一人”；[②] 台湾著名政论家王晓波说：“被徐复观教授生前誉为‘海峡两岸第一人’的陈映真，无疑是当代台湾最具有思想深度的作家，也是一个最受争议的作家。”[③] 在所有关于陈映真的评价中，最全面地指出陈映真文学上与思想上的特殊成就与地位，并且注意到陈映真两种写作形式及其关系的，是“陈映真作品集编辑会议”撰写的陈氏作品集“出版缘起”。它写道：

在文学上，他纤致、锐敏、忧郁和温蔼的感性；他那揉合了我国三十年代新文学、日语和西语的特殊的文体，和多情、细巧、苍悒而又富于知性的语言；他隐秘着某种耽美、甚至颓废的、清教主义和激进主义的灵魂；他那于台湾战后世代至为罕见的、恢豁的历史和社会格局，使陈映真的艺术卓然独立。

在“冷战·民族分裂”的历史时代，三十年来，他呈现在无数访谈、议论、随想和争论中的思想，如今回顾，他一直孤单却坚定地越过一整个世代对于现实视而不见的盲点，戳穿横行一世的捏造、歪曲和知性的荒废，掀起日本批判、现代主义批判、乡土文学议论战、第三世界文学论、中国结与台湾结争论、台湾大众消费社会论、依赖理论和冷战·民族分裂时代论等一个又一个纷纭的争议。在战后台湾思想史上，文学家的陈映真成为备受争议，无法忽视

① 南方朔：《最后的乌托邦主义者——简论陈映真知识世界诸要素》(1988.1.14)，《陈映真作品集》“访谈卷”序，第19页。

② 徐复观：《海峡东西第一人》(1981年1月6日《华侨日报》)，《陈映真作品集》卷十四，第115页。

③ 王晓波：《重建台湾人灵魂的工程师》(1988.4.13)，《陈映真作品集》卷十一、十二、十三的“序”。

的存在。

> 文学和艺术的陈映真，与思想、知性的陈映真，其实是“异端·乌托邦主义”的陈映真在文学与思想上统一的表现。[①]

既是小说艺术家，又是“异端分子”！正是这二者的结合，使陈映真成为一个文学的和思想的话题。虽然问题提出来了，研究却并没有深入。迄今为止的陈映真评论，无论是起源于对陈映真政治命运的关注，抑或直接有感于陈映真小说艺术的魅力，虽然已经一起建立了以陈氏小说作品为中心向四面辐射的意义世界，却仍然没有人从写作的角度去全面探讨“文学和艺术的陈映真”与“思想、知性的陈映真”这二者之间的矛盾和联系。有些论者已经感觉到这二者之间的某种张力，然而也局限于从印象上提出问题，而没有来得及深入地研究。例如詹宏志和李欧梵。

詹宏志的特点在于注意到了陈氏作品与台湾文学发展以及台湾社会历史问题的关系，他首先指出了陈映真文学作品中“思想”所占的重要位置。认为陈氏的文学与其思想有“相互为用的密切关系”，因而是台湾小说家中“最可以深探其思想、其哲学的作家。”[②]这对于一直批评台湾思想之贫困并致力于思想本身的陈映真而言，的确是知心之论。詹宏志所侧重的当然还只是陈氏作品所探讨的问题与社会现实问题的关联，亦即陈氏作品内容的现实层面，认为陈氏以自己的深刻思考，运用小说艺术形式对现实问题进行了探索，提出自己的答案，具有预见

---

① 《陈映真作品集》，第3--4页，

② 詹宏志：《文学的思考者》(1983)，详见《陈映真作品集》卷十五，第1--3页。

性。另外，詹宏志发现了陈氏作品相同的“母题”的重现，例如从《将军族》到《累累》，从《六月里的玫瑰花》到《贺大哥》，都是很有远见的“前瞻作品”，率先在作品中表现和探讨了具有社会意义与世界意义的问题，这都是其他陈氏作品评论者比较疏忽的问题。詹宏志的第三个洞见，在于他注意到陈氏小说中“过去”作为一种精神重负对于陈氏主人公的沉重压迫。这恰是陈映真作品极深刻的地方。詹氏写道：“陈映真执意放眼于‘上半个世纪的灾难如何在下半个世纪的台湾人身上留下痕迹’，这个努力，无论如何，都将是第三世界百年来受殖民，受侮辱、受冲击的重要关切与重要记录。可惜，陈映真的作品在台湾软弱贫乏的评论界中一直还没有得到足够的诠释和研究，也因而未能产生思想上广大的刺激和影响。”当然，詹宏志也还未能更深人地就他所感觉到的问题进行阐述。

不受陈映真本人和其他批评家对其作品之分期的影响，而观察到陈氏作品一贯的风格连续的，是李欧梵。李氏的洞识有如下几点：第一，洞察到陈映真这个人的复杂性，指出“文学作品中的陈映真和文学作品外的理论家许南村截然是两个人，而许南村所要公开扬弃的早期知识分子陈映真，在后期作品——如《万商帝君》——中依然存在：康雄并没有死，他不过改头换面，以‘林德旺’（好一个反讽意味的名字）的身份出现，在‘荒芜的河床’上作着自怜和自渎的恶梦，而许南村的强度社会意识在陈映真的作品中往往加上了一层宗教情操，一份略带讥讽的自嘲和自省后的忧郁。”[①] 这种分析是正确的，可惜他

① 李欧梵：《小序（论陈映真卷）》，《陈映真作品集》卷十四、十五，第19－20页。

没有更进一步地挖掘发生这种人格分裂的现实根源和思想根源，没有深入剖析现实中的陈映真所体验到的更深一层的人类处境。正是这种深层的体验，使陈映真既介入现实，又在介入之中感到某种无奈，这种无奈情绪早在《面摊》中的警官，《家》中的“我”就已经出现了，现实对于人性的限制是产生分裂的重要根源之一；他所接受的基督教思想以及《圣经》所启示的人的苦难处境（一种“宿命”的与生俱来的生命境遇）以及摆脱之道，我想也是产生陈氏之精神分裂的重要思想根源（试想《圣经》所写的亚伯拉罕，约伯和耶稣的事迹），特别是耶稣的一生，无疑对陈氏有极大的影响：人生之有限与关于永恒问题的展示，这二者只能加强人生的局限感。这就是为什么陈氏作品会出现那么多“死亡”的意象。“死亡”象征着苦难的终结。当然也可以把死亡看作作家陈映真对自己思想上某种绝望因素的告别。犹如歌德残忍地安排少年维特之自杀，而自己却得作品之助活了下来一样。

第二，李欧梵强调了陈氏作品的高度技巧，但他说陈映真“处处否认技巧的重要性”，却是一个误解。陈氏并不否认技巧的重要性，他只是认为技巧是作家必备的条件，因而毋须特别地加以强调。[1]李欧梵说：“陈映真（用许南村的口气）处处否认文学技巧的重要性，而我偏偏在他的每一篇中发现深藏其中的各种叙事技巧和象征意象的圆熟运用。”[2]这与陈映真强调技巧或艺术性“深深地源于个别艺术家（叙述的人）的观念、语

① 参见蔡源煌：《思想的贫困——访陈映真》（1987），《陈氏作品集》第六卷，第129页。

② 李欧梵：《小序〈论陈映真卷〉》，《陈映真作品集》第一、十四、十五卷，第20页。

言、背景、观察和重叙的方式、逻辑、想象……"[①] 并不矛盾。不过，李欧梵的洞见不在此，而在于指出陈氏作品存在着两种文体的交叉和融合，即"写实的文体"和"激情式的文体"或曰"非写实"或"超现实的意象激流"。由此而注意到陈氏作品的反思的、"复调"的特性："陈映真作品中的典型长句子，是一种充满了'异国情调'的激情式的文体，而这种文体却不断地受着另一种严谨的'现实'模仿式的文体所限制"，陈映真的"写实文体仅是一个荒芜的河床，而在这河床深处所流动的却是一种'非写实'或超现实的意象激流。这两种文体的交错，使得陈映真作品中的叙事架构出现种种回旋，并不依着单一的时间直线进行，因此，陈映真的作品并不完全在说故事或塑造人物，而是在说故事的过程中处处'自省'故事的意涵；在描述人物的同时也为这些人物反思、请愿或赎罪。"[②] 因此，李欧梵否认陈映真语言是"普通一般的写实主义的叙述语言"，而称之为"一种颇为独特的知识性语言"。由此，陈氏作品具有了"多层次"的意义，而不仅仅反映着许南村本人的"意识形态"。他认为，作品外的许南村想为作品中的陈映真作"全权代言人"，却无法成功，陈氏的作品"甚至可以超越作者原有的意图"，这就是文学所以有魔力的原因。

那么，什么是李欧梵所挖掘出来的陈氏小说曾被人所忽略的内容呢？这就是李氏的第三点洞识，即他发现了陈氏小说隐藏着的、"中国现代文学中罕有的一种性的潜意识"，这是他对

① 参见蔡源煌：《思想的贫困——访陈映真》(1987)，《陈氏作品集》第六卷，第 129 页。

② 李欧梵：《小序（论陈映真卷）》，《陈映真作品集》第一、十四、十五卷，第 20 页。

"许多梦魇意象和肉欲描写（特别是女人的乳房）的片段"进行"心理分析"后的成果："这一种压抑的愿望（desire）的冲动，恰和故事所描写的'上层建筑'相抗衡，形成了一种'张力'，但是和一般受弗洛伊德的影响后的西方小说不同，这一种愿望并没有完全实现，也没有得到解决，却仍然隐藏在一些宗教性的意识之中。"这正是陈氏作品中受到忽视的问题，其中的爱情故事，它所涵盖的浪漫情操。"恐怕也不能以理想或纯情的观点视之，而是和某种潜意识分不开的，是一个解不开的'情意结'。"李欧梵发现了陈氏小说中另一个极重要的方面：性压抑下的话语特征。正是这种性压抑话语化为富有诗意的"超现实的意象激流"，它与陈氏作品中常见的"政治情结"，即政治压抑话语一起构成陈映真写作和精神的互为依赖的基础。

但是，对陈映真这两类话语形式之相互关系并未得到深入而全面的理论分析。技巧问题提出来了，语言风格问题提出来了。母题的延续问题也提出来了，然而，陈映真却不是从这些文学性方面得到阐释。综观关于陈氏的评论，几乎惊人一致地偏重于对陈映真小说写作的现实层面的思想内容进行阐发。评论界对作家陈映真的这种近乎不约而同的态度，在多大程度受评论家许南村自己的影响姑且不论，仅就这种写作景观而言，就至少说明：陈映真的政治情结，他所感到的政治压抑，激起了相当一致的共鸣。我在本编第一章首先从语言和叙述学特点综述陈映真在台湾小说写作史上的地位和诸多论手的评论所蔚成的另一种与陈氏有关的"政治写作"，这些文学评论作为某种政治隐喻注释了陈映真写作世界的一部分政治的、社会的和历史的意义。然后，在第二章和第三章，我分别论述陈映真两种写作的特点及其相互之间的关系。我希望能深入探讨詹宏志、李

欧梵等人已经提出却未能深入论证的艺术层面的问题，并且剖析陈映真风格形成的原因。既然“写作”是他探讨人生、人性、生死、灵肉、个人与社会、理想与现实、奴役与自由等“五四”以来就一直困惑着中国知识分子的问题的方式，成为他表现苦难、批判和超越现实、追求自由的象征，那么研究他的写作便是研究他独特的生活方式，他的孤独，他在现实中感受的苦难、所受限制与压抑的程度，对自由——即关于人与社会之本质的真实把握——的向往和探讨，对个人局限的超越与建立乌托邦的矛盾。而这些，提供了历史行进中个人命运的可能轨迹。

二、“艺术叛徒”：语言与叙述学特点

众多的陈映真评论给人以这样一个印象：陈映真仿佛是一个“艺术叛徒”，即：他是以“异端·乌托邦主义”的形象出现的社会人物，而不是一个十分讲究艺术技巧的小说艺术家。看来，陈映真自己也喜欢关于自己的这个形象。他是以作家的身份来参与台湾岛内的各种思想斗争的，而且是许多思想论战的挑起人和主将。然而，陈映真却是一个十分富有艺术气质、而且在骨子里十分讲究艺术技巧的真正的小说家。只是他不愿人们过多地关注他的作品的技巧层面，而有意引导人们去了解和思考他的作品里的思想内容。在台湾，人们大概都很熟悉，“入狱”是作家们常有的生活经历，仿佛监狱是唯一可以锻炼作家的意志和培养他们的文学心灵的处所。早在日据时代，赖和、杨逵等进步作家因为直接参与民族解放运动曾被日本警察多次逮

捕下狱；1945年台湾光复之后，杨逵因在“二·二八”事件中草拟《和平宣言》被捕，又蹲了12年国民党监狱；王拓，杨青矗等作家在七十年代也因政治问题入狱。李乔创作的短篇小说《小说》(1982) 叙述了这种可怕的循环。陈映真1983年9月在接受记者采访的时候说，他到爱荷华国际写作计划后的“最深刻的感受”，是“理解到在世界上极大多数的地方，作家、艺术家和新闻记者、教授、学生永远是政治迫害最先、最快的牺牲者。许多第三世界的作家告诉我，他们文学同仁受到政治迫害的故事。文艺上表达的自由，在全世界范围内受到粗暴的限制与摧残。”[①] 因此，陈映真独特的政治境遇 (1968年5月因“民主台湾同盟”案被捕入狱，1975年获释)，以及台湾自1895年沦落为日本殖民地以来以至1949年以后进入“冷战·民族分裂”时代这些特殊的历史灾难在现实留下的难以遗忘的心灵创伤，都无不强化了陈映真这个“艺术叛徒”的形象。

他确实是一个机智的“艺术叛徒”，但他的叛逆性主要地直接呈现于他的散文、随笔、访谈和论文中，在他的艺术作品中，这种“叛逆”与其说是直接的，毋宁说是隐晦的、间接的。他以一种十分感性的、知识分子化的、美文的语言，塑造了与现实格格不入的忧郁哀伤的人物形象，这些人物以他们近乎圣洁的道德感和尊严承受着血腥肮脏的历史留下来的沉重负担。他的语言和他的叙述方式，塑造了他的小说的不俗的艺术品格。

在导言中，我从压抑的机制论述了台湾1895年以来迄今三

---

① 苏济雄：《温暖流过我欲泣的心》，原载1983年10月《夏潮论坛》一卷9期。《陈映真作品集》第六卷，第26页。

大历史时期及其相关的压抑内容，即异族的殖民压迫、战后国民党出于反共目的而实行的政治与意识形态压制和进入八十年代以后由于工商经济的日益发达，岛中中产阶级的兴起，民主力量的发展，政治与意识形态的压抑让位于大众消费社会普遍的异化力量对人性圆融完整的威胁。在这三种压抑下，分别产生了不同的写作。表现在小说的叙述模式上，便是三种叙述形式的变革：外向叙述与全知观点普遍运用于第一时期即日据时期；内向叙述与有限观点则成为第二时期相应的比较广泛的叙述形式；至于第三个时期出现的实验小说（或“元小说”），其叙述模式仍然延续着第二个时期的主要形式，但是在关于小说与现实的理解上已有较大的差异。陈映真的小说写作，属于第二时期的范畴，但是他又继承和发展了第一时期的作家的某些母题（例如“贫困”母题），而且他独特的语言风格还令人想到我国三十年代的左翼文学，特别是鲁迅的风格对他的影响，至于他在一些非虚构作品中对现代台湾地区大众消费社会的批判，与第三时期出现的一些实验与批判二者兼之的小说有异曲同工之妙。因此，从1959年9月开始发表第一篇短篇小说《面摊》起，至1987年6月发表中篇小说《赵南栋》止，二十九年间（中间除1968年5月至1975年7月因入狱辍笔外），陈映真的写作横跨了上述第二、三个时期，同时又带着第一个时期的某些历史的苦难记忆（1947年“二·二八”事件爆发时，陈映真已经十岁，这个年纪对于一个敏感的少年来说已经足以感受他的前代人的焦虑、希望、挫折与痛苦了），这个特点使陈映真这位自觉为自己的时代和同胞写作的作家，具有比较典型的意义。

陈映真1983年11月7日在美国爱荷华大学国际写作中心

访问菲律宾作家阿奎拉（R. M. Aguilla）时注意到“在殖民主义和反殖民主义时期抗拮的时候，语言的历史，带有重大的政治意义。”[①] 阿奎拉所叙述的菲律宾文学史上争取民族语言独立的斗争，正是反抗殖民主义统治的斗争。这种情形，颇类似于台湾日据时代的情形。有趣的是，十六世纪的菲律宾殖民者西班牙人在语言问题上采取了和它在南美洲殖民地者不同的战略，它不教菲律宾人讲西班牙语，而是维持菲律宾已有的三种土语，即 tagalo，ilocano，Visayan，使之保持着“地域的、分散的性格”，便于“分而治之”。在统治阶级内部则以西班牙语作为共同的、统一的语言。这个现象反证了民族语言对于凝聚本民族向心力的政治作用和它相对于其他民族语言的分裂性格，倘说日据时代的台湾爱国作家有意通过张扬汉民族语言及其所体现的“中国意识”来对抗日本统治，那么日据时代结束后，小说写作中对台湾方言的强调除了纯粹艺术目的外，便是有意突出富有地域性政治色彩（而非“民族色彩”）的“台湾意识”。“中国意识”是以中华民族的精神对抗民族的文化压抑；“台湾意识”则是以强调本土的利益来抗衡国民党的统治。关于后者，如果说在八十年代以前还是比较隐晦，遮遮掩掩的话，那么到了八十年代岛内言论开放以后，便愈来愈明朗了。譬如诗人白萩便说：

国民党退占台湾后，经过二·二八的大焚烧，一时使台湾岛内成为无意识的不毛之地。“台湾”意识的重新萌芽，是开始于 1964 年的《台湾文艺》和《笠》诗刊。前者是吴

① 陈映真：《模仿的文学和心灵的革命——访问菲律宾作家阿奎拉》（原载 1984 年 1 月《文季》一卷 4 期。收入《陈映真作品集》第七卷，第 89 页。1988 年，台北人间出版社版。）

洄流在《中国文艺》的花园中，有意的帜别出“台湾文艺”，而后者是“台湾本土诗人”的有意结社。此种新生的、有别于过去的带有自主性的“台湾精神”，因对“祖国”不再依赖，造成能与国民党合作，对抗“祖国”的共产党，而又同时对抗国民党专制的新型态。从二十五年前的播种开始，《笠》歌颂着“华丽岛”、“美丽岛”；阐述着“台湾现实”和“台湾本土”，终于激发出“乡土”文学和“美丽岛”政团。①

我们的一些研究者在欢呼台湾“乡土文学”的胜利时，可能并没有看到白萩先生等这一部分乡土作家的隐秘愿望（在1977、1978年爆发乡土文学之争，八十年代初引起大陆学界关注时，这个明确提出“自主”意识的主张在台湾也还属非法），大陆学者所愿意看到的，毋宁是彼岸乡土派文学主张中所包含的关于“回归民族传统”的倾向，即反西化、反现代主义因而也要求实践现实主义创作方法的意见。在政治上，这也意味着“冷战”的一个部分：有利于揭露国民党统治下，资本主义在台湾畸形发展的现实。但问题要比想象的复杂得多：主张“台独”的个人与团体，在反对共产主义意识形态上与国民党是一致的；但由于他们要求分享政治利益，又打起民主宪政的旗号，就也必然与国民党有矛盾和冲突，但这主要不是意识形态上的分歧，而是政治经济利益上的冲突。

这就是台湾乡土文学运动的特殊性。我们回顾一下1977、1978年乡土文学论战中对乡土文学发难一派的论点，便发现他

① 白萩：《百年熬炼》，为《台湾精神的崛起》所作的序，载《笠》诗刊1989年10月第153期，第125页。

们对乡土派的意识形态作了“社会主义”的解释，而这一点恰恰激怒了乡土派。譬如彭歌称：“某些乡土文学（很少的几篇）作品的内容，令人感到并不是要正确地反映，而是有着恶化社会内部矛盾之倾向。”“我不赞成文学沦为政治的工具，我更反对文学沦为敌人的工具。”“如果不辨善恶，只讲阶级，不承认普遍的人性，哪里还有文学！”[1] 更典型的是余光中的看法：“北京未有三民主义文学，台北街头却可见工农兵文艺，台湾的文化界真够大方。说不定有一天工农兵文艺还会在台北得奖呢？”“说真话的时侯已经来到。不见狼而叫‘狼来了’，是自扰。见狼而不叫‘狼来了’是胆怯。问题不在帽子，在头。如果帽子合头，就不叫‘戴帽子’，叫‘抓头’。在大嚷‘戴帽子’之前，那些工农兵文艺工作者，还是先检查检查自己的头吧！”[2] 乡土派的反击策略是坚持了两个基本论点，即乡土文学不是“工农兵文艺”；“乡土文学”是现实主义文学和民族文学。前一论点将乡土文学与政治问题作了区分；后一个论点则强调台湾当代文学的立足点和针对性（反西化）。我们且不论当时出现的文章如王拓《拥抱健康的大地》、《二十世纪台湾文学发展的动向》、《是现实主义文学不是乡土文学》，陈映真的《文学来自社会反映社会》、《建立民族文学的风格》、《那杀身体不能杀灵魂的，不要怕他！》，尉天骢《乡土文学与民族形式》、《什么样的人什么样的文学》等的论点，就是八十年代以后的有关文章，对此依然不能忘怀。譬如彭瑞金写道：“这样的文学运动（按指乡土文学运动），被夸大、形容为具有挖墙脚、刨树根的威力，纯粹是

① 彭歌：《不谈人性，何有文学》，《联合报》1977年8月17—19日。
② 余光中：《狼来了》，《联合报》1977年8月20日。

畜意点燃战火者的过度反应，乡土文学运动的纯粹文学运动本质，可从运动的参与幅度加大之后，使得文学本身发生对结构体的震撼性省思看出来……"[1] ——但是乡土文学本身的"文学"性质，与乡土文学运动本身的非文学性质，还是可以看得出来的。这个时期对于政治与意识形态压抑的极度敏感，充分表现在这场论战上。

上面的简略回顾有助于我们理解台湾乡土文学的复杂性。而陈映真的意义也正是从这种复杂性中显露出来。首先他与主张"台独"的作家判然有别。他认为台湾的文学和艺术工作者应该"学习在世界的视野上，在中国和台湾近、现代史的架构上，在南北对抗的今日世界政治经济构图中，思考台湾和中国未来的方向与可能性．从面在大家共同关心、爱读的在台湾的中国文学上，寻求民族团结与和平的坚实基础，为中国文学和世界文学做出我们可能的贡献。"这使得陈映真超越了狭隘的地方主义和分离主义的视野来观察中国和台湾的问题。[2]其次，陈映真一贯主张为弱小者代言，因而坚决回击了来自权力体制的对于乡土文学的指控，虽然他自己并不完全赞成"乡土文学"的提法，更反对分离主义的主张。陈映真说："我主张民族的和平与团结。文学应该使人和睦，不应该制造纷争。"[3]"对于在岛内用台湾民族论与我争论的人，老实说，我是有一点佩服的——为了他们负责、正直、勇敢的风格（而不是为了他们的论证），

① 彭瑞金：《1983年台湾小说选导言》，台北，前卫出版社1984年初版，第2页。

② 陈映真：《中国文学和第三世界文学之比较》，原载《文季》1983年1月一卷5期。

③ 李瀛：《写作是一个思想批判和自我检讨的过程》（1983），《陈映真作品集》卷六，第17页。

我对他们的沉默，其实就是这种敬意的表达。"[①] 陈映真对分离主义论者保持沉默，是出于对他们政治处境的理解，对他们长期受到国民党压制的同情，因此，他表示"很乐意看到台湾分离论在近一两年来逐渐取得表达言论思想上的自由——或者半自由状态"，认为"没有分离论的言论自由，反分离论的言论，在台湾就没有政治和道德的正当性"[②]。这就是他在持分离论的人对他攻击有加的时候，很少进行反驳的原因。他不愿意在对方没有充分言论自由的状况下扮演类似于官方权力体制的压抑角色。但是，他并不因此改变自己坚持民族统一的一贯立场，明确指出，分裂主义的运动和思潮是台湾文学的发展方向的一股"暗潮"。[③]

第三，陈映真坚持从自己的文学立场对文学与政治的关系进行区分。他虽一贯强调文学的思想性和社会性，主张第三世界的作家应将"国家的独立、政治的改革和人的解放"作为自己写作最关切的问题，[④] 但他又认为，"文学毕竟不是政治。用胡秋原先生的话说，它有独立的、自由的、娇洁的特点。文学非以役人，更不役于人。文学是在具体生活中对于具体的人和他的命运的思索。……总而言之，文学是离不开政治的。但文学又绝不是政治，而有它极为微妙而具体的独立性。"[⑤] 他强调文学不是宣传品，因此必须加强文学作品和文学评论本身的

① 韦名：《陈映真的自白》（1984），《陈映真作品集》卷六，第 39—40 页。

② 蔡源煌：《思想的贫困》（1987），同上，第 127 页。关于台湾分离主义产生的国内国际因素，亦参见 127 页以下。

③ 彦火：《陈映真的自剖和反省》（1987），同上，第 91 页。

④ 琳达·杰文：《论强权、人民和轻重》（1982），同上，第 6 页。

⑤ 韦名：《陈映真的自白——文学思想及政治观》（1984 年 1 月《七十年代》月刊）。

"品质"。基于此，他在七十年代的论战中，才特别地将乡土文学与分裂主义文学、与"工农兵文学"区分开来，强调乡土文学是"在台湾的中国文学继承了过去中国民族主义的、现实主义的、干涉生活的传统。"[①] 他认为 1982 年《台湾文艺》改组之前，台湾的文学基本上和党外民主化运动无关；《台湾文艺》改组后，才注意到和政治民主化运动的结合。[②]这个判断，显然与白萩先生的看法有所不同，其根本差异就在将改组前的《台湾文艺》看作"文学"，即在台湾的中国乡土文学，而不是一种分离主义的思潮。他批评"不曾参与 1972 年'现代诗论战'，又在乡土文学论战中噤默不语的少数一些评论家提出'台湾乡土文学是台湾人意识的文学'的宏论，主动地为论战当时控诉乡土文学是台独意识的文学的控方，提出不智的佐证。"[③] 正是由于"乡土文学"引起的反应大都是"政治性"的——这恰恰是台湾日据以来至八十年代中期难以摆脱的"政治情结"在人们社会生活中已根深蒂固的反映——阻碍了人们对文学问题本身进行诚实的讨论，甚至引起了广泛的模仿，逐渐成为写作上的流行，"失去其原有的活力"，[④] 陈映真才认为"乡土文学"这个概念是"不适当"的，[⑤] 尽管他不得不一直沿用了这个名词。

我们从政治立场、思想倾向与文学观念三个方面谈了陈映真在台湾写作场景中的意义，作为土生土长的本土作家，他既

---

①② 书名：《陈映真的自白——文学思想及政治观》（1984 年 1 月《七十年代》月刊）。

③ 陈映真：《中国文学和第三世界文学之比较》（1983）

④ 琳达·杰文：《论强权、人民和轻重》（1982 年 8 月《大地》10 期）。

⑤ 参见陈映真：《怀抱一盏隐约的灯火——远景〈第一件差事〉四版自序》（1977），收入《陈映真作品集》第九卷，第 23—24 页。另见陈氏文章，《"乡土文学"的盲点》（1977 年 6 月《台湾文艺》革新二期），收人《陈映真作品集》第十一卷。

坚持祖国统一民族团结的立场，恪守人道主义的、民主的信念，使他与台湾本土的分离主义、与国民党当局处于十分微妙复杂的关系。正是这种特殊的地位——对分离主义主张不能苟同，又十分同情其政治处境；对国民党独裁专制十分不满，但在统一问题上又有相通之处——使陈映真处于孤独、内心充满矛盾和冲突的状态。倘说"孤独"是现代的黑暗，那么，帮助陈映真照亮了这黑暗的，便是耶稣基督的博爱信念、中华民族的传统精神和新马克思主义的批判理论。而写作，便是使这些光成为可能的"灯盏"。

从陈映真小说叙述中介的特点看，似乎可以更真切地感受到他的孤独与光。

首先是语言的运用。陈映真小说的语言是富有诗意的知识分子语言，而很少将台湾本土的口语方言写入作品。从这一点看，他与其说属于台湾乡土文学的传统，毋宁说承续了我国二三十年代文学的香火。我们不妨先比较一下下面两段话：

第一段：

> 四周是广大的空虚，还有死的寂静。死于无爱的人们的眼前的黑暗，我仿佛一一看见，还听得一切苦闷和绝望的挣扎的声音。
>
> …………
>
> 我仍然只有唱歌一般的哭声，给子君送葬，葬在遗忘中。
>
> …………
>
> 我要向着新的生路跨进第一步去，我要将真实深深地藏在心的创伤中，默默地前行，用遗忘和说谎做我的前导……。

第二段：

在我的弟弟康雄死后才四个月，我举行了婚礼；一个非虔信者站在神坛和神父的祝福之前……这些都使我感到一种反叛的快感。固然这快感仍是伴着一种死灭的沉沉的悲哀——向处女时代、向我所没有好好弄清楚过的那些社会思想和现代艺术的流派告别的悲哀。……

…………

而于今两年了，我变得懒散、丰满而美丽。我的丈夫温和有礼，而且誉满他们的社会。做弥撒的早上，当他扶着我走上圣堂门口的台阶的时候，我的丈夫显得尤其体贴温柔。我们是注定要坐在最前排的阶级，然而我始终不敢仰望那个十字架上的男体——因为对于我，两个瘦削而未成熟的胴体在某一个意识上是混一的——与其说是悲哀，毋宁说是一种恐惧吧。流泪的哀恸已经是没有了。

第一段话引自鲁迅写于1925年10月21日的《伤逝》，是涓生沉痛悲悼死于生活沉重迫压的子君的话；第二段便是陈映真发表于1960年1月的《我的弟弟康雄》里康雄之姊的独白。同样是悼亡；同样是生者一方面为自己忏悔，另一方面又力图在生活中借助“遗忘”、自我欺瞒来掩饰内心的愧疚与痛苦；同样是在贫困的境况中发生的悲剧，倘若不考虑后者还有宗教的暗示，仅仅着眼于那如诉如泣的抒情的叙述语调，那哀伤而优美的语言，那么我们几乎可以忽略这二者的写作时间相距三十五年。当然这时间并不很长，但陈映真叙述语言的传统是十分明显的。（关于鲁迅对陈映真的影响，我在第二编中还将详论。）

与这种知识分子化的个人话语相适应的是陈氏小说叙述中介的第二个重要特征，即内向叙述和有限观点的比较普遍的运用，这看起来有些矛盾，因为陈映真一直强调作家要关心社会、民族、祖国的前途，关心人的命运和人应有的尊严，而且主张像第三世界的文学家们那样"向外看人和人的命运"，他甚至批评台湾作家"向内看"，"只看到自己的感情和心理流动"，许多作品"没有历史、社会、人和生活等思考的焦点。"[①] 然而实际上，陈映真正是通过他的内向叙述技巧实现了他的文学理想，以至有些论者不管陈氏本人怎么强调思想内容甚于艺术技巧，依然坚持认为陈氏是十分讲究技巧的作家。例如李欧梵先生说："陈映真（用许南村的口气）处处否认文学技巧的重要性，而我偏偏在他的每一篇作品中发现深藏其中的各种叙事技巧和象征意象的圆熟运用。"[②] 我同意陈映真所谈的技巧并非来自现代主义，而蕴藏于一个作家的"批判力、思想力以及批判思想背后巨大无比的人间性和人间爱"[③] 的观点。但是，现代主义富于创造性的作家越来越关注技巧内涵的思想意义，并通过技巧的自觉变革来表达战后一代特殊的人生感受，描述战争给人类精神造成的毁灭性创伤、战后心灵的荒芜和现实的困境、人的尊严，却是事实。正如加缪在接受诺贝尔文学奖的致答词中所说："身为腐败的历史的继承人的这一代——这腐败的历史乃揉进了堕落的革命，走火入魔的科技，死亡的神，和陈旧了的意识形态。

① 苏济雄：《温暖流过我欲泣的心——在爱荷华访陈映真》（1983年10月《夏潮论坛》一卷9期），收入《陈映真作品集》卷六，第28页。

② 李欧梵：《小序〈论陈映真卷〉》，《陈映真作品集》第十四卷，第20页。

③ 李瀛：《写作是一个思想批判和自我检讨的过程——访陈映真》（1983年7月《夏潮论坛》一卷6期），《陈映真作品集》卷六，第15页。

而中产的力量却足以把一切都摧毁，却已不再知道如何使人信服，人的心智自降身价，变成了为恨意和压迫所效劳的奴仆——这一代，从他们自我否定起步，必须在内在与外在中去重新建立起足以使生命与死亡有点尊严的东西。”[①] 陈映真本人恰也如此：他给他的人物内心投入了历史的苦难回忆，因此，陈映真的人物大多数都是无法选择地背负着历史重担的劳苦的人。这些人物，例如康雄（《我的弟弟康雄》），吴锦翔（《乡村的教师》），范某（《文书》），三角脸和小瘦丫头儿（《将军族》），胡心保（《第一件差事》），巴奈尔（《六月里的玫瑰花》），贺大哥（《贺大哥》）和蔡千惠（《山路》）等等，记忆里都深藏着个人与社会的历史的苦难，他们令人想起《旧约》里无辜忍受苦难之折磨的约伯。陈映真的特点，便是从他们的眼睛、他们的意识中心去看他们的历史亦即社会的历史，去检视这苦难的历史、腐败的历史给他们的心灵现实造成的巨大影响。陈映真很少直接从外部描述社会、历史的场面事件，相反，他更感兴趣的是挖掘这些外部事件如何化为精神形态的东西，成为个人无尽痛苦的根源。于是，人物的沉思、反省、忏悔——为自己，也为“历史”，成为陈氏塑造的艺术形象的重要特征。正是通过这些形象的反省以至于毁灭，陈映真表达了他的一贯的主题：在苦难中保持人的尊严。所谓“内向叙述”便是对于这些人物那种融合了社会、时代之历史的个人经验的叙述。陈映真借此将他的思考穿过现实的表面，将已化为灵魂深处的阴影的过去再现了出来，这就使他的作品具有了比较深厚的历史感。另一方

① 陈映真主编《诺贝尔文学奖全集》第三十四卷《加缪集》(1957)，第8页，台北远景出版社1981年5月初版。

面，由于历史与现实不是由作者站在“上帝”的位置去叙述，去判断，而是让人物自己来回忆，来承担，即采取“有限观点”的叙述策略，使得陈映真的小说成为另一种“历史”写作，不同于写在历史教科书上的那种历史的“历史”写作：它由各种小人物的声音构成，它将叙述“历史”的权力还给这些生活在台湾社会底层的人物。而令人心悸的是，竟是这些人，在忍受精神苦难与生活压迫中，去为整个时代的错误痛苦地忏悔。这个特点，使陈映真的小说写作在思想方面超出了同时代其他台湾作家的创作。

三、另一种政治写作：关于陈映真作品的评论

1988 年 4 月由台北人间出版社编辑出版的《陈映真作品集》十五卷，有三卷实际上不是陈映真的作品，而是关于陈映真作品和思想观念的访谈集和评论集．即第六卷《思想的贫困》（人访陈映真），第十四卷《爱情的故事》和第十五卷《文学的思考者》，后两卷都是海峡两岸批评家和海外学者（包括美国和日本）对陈映真的评论。把关于作者的访问记和评论放在作者名下，作为作者的“作品集”出版，这恐怕是绝无仅有的吧。毫无疑问，没有陈映真创作的作品及其影响力，便没有这些访谈和评论，因而，将看起来不是出于作者手笔的东西的所有权归人他的名下，恰恰显示出陈映真意义的延伸。反过来说，没有这些访谈和评论，也不足以显出陈映真的影响。谈论陈映真和评估、解剖陈映真，不仅将陈映真作品本文的意义敞开了，而且形成了另一种写作景观，使我们可以窥见陈映真的写作与

台湾社会生活，特别是知识分子知性生活的关系。

我在“导言”提出从1945年至七十年代末八十年代初，政治和意识形态上的压抑成为台湾社会生活的主要特征。这时期值得一提的有两桩重大的历史事件，即1947年台湾全岛暴动遭到残酷镇压的“二·二八”事件和1949年国民党在大陆全线崩溃，退守台湾，祖国分裂的局面形成。“二·二八”事件在台湾一直成为官方讳莫如深的话题，直到1988年3月迫于压力才在《中央日报》（3月10日）公布了当时的国民党“监察院”闽台公使杨亮功等人撰写的“调查报告”。关于这一惨案的前因后果我们不想详述，只提光复前后对国民党接收当局始则充满期待继而彻底失望这一点就够了。台湾五十年代的白色恐怖还与国民党败退台湾之后，出于对中国共产党的恐惧和巩固自己统治地位的需要，以“反共”为名进行大逮捕大清查有关。1991年5月1日才宣告终止的所谓“反共动员勘乱时期”，以及有关的“戒严法”就是那个时代一直延续至今的产物。这两桩历史事件无论对台湾省籍人还是对从大陆去台的人，都造成了难以估量的影响。它像政治幽灵，一直隐隐地徘徊子人们的社会生活和精神生活之中，它是政治梦魇，沉沉压在人们的心头。这时期的小说出现不少沉闷的“阁楼”或外表涂了油漆却充满了“蛀虫”的危房的意象（例如聂华苓《桑青与桃红》中对闷热局促的“阁楼”和生活其间的烦躁人生的描写；施叔青《约伯的本裔》里木匠对寮房的议论；陈映真《永恒的大地》中对父子蜗居的隐喻等等），便是压抑，黑暗，沉闷，风雨飘摇，远离“大陆”的象征，是这个时期政治环境的寓言。大陆人与台湾人之间的微妙关系也成为台湾文学特有的母题。

政治压抑产生了反抗压抑的热情和话语。关于陈氏的评论

一开始便具有政治性背景，因而成为特殊形式的政治写作。

陈映真不是因为他写的小说入狱，却因为入狱而使他的作品引入注目。[1] 1968 年 12 月发表在台北《大学》杂志上的关于陈映真的第一篇评论——尉天骢的《一个作家的迷失与成长》便是为被捕的陈映真作辩护而撰写的。第二篇陈映真作品评论出现于 1972 年 9 月，这是刘绍铭撰写的《爱情的故事——论陈映真的短篇小说》（载于《中外文学》一卷四期），似乎也带有辩护的色彩。陈映真如是描述他当时读到这两篇文章时的感受：

> 畏友尉天骢写的《一个作家的迷失与成长》，也许是评述我的小说的最早的文章。这篇评述，是就我在 1968 年以前所做小说的内容，以存证文件的形式，直诉于当时的军法处，证明我不可能是一个涉嫌“叛乱”的人，距今足足二十年的当时，为一个因政治原因被拘捕的朋友公开申辩的高度政治和身家破灭的危险性，是今天动辄上街“拉白布条”示威抗议的时代所无从想象的。
>
> 而关于我的小说的头一个评论，是以法的、政治的视角和必要，而不是从纯粹的文学评论出现于论坛，回想起来，不免哑然。
>
> 1972 年，在美国的刘绍铭教授写《陈映真的小说》，做为香港小草出版社出的《陈映真选集》一书的导言出现。记得我在火烧岛的囚室中读到当时刊在《中外文学》杂志的刘绍铭的文章，愕然良久。

---

① 陈映真于 1968 年 5 月因“民主台湾同盟”案被捕。他在 1983 年 9 月中旬接受采访时说：“严格地说，1968 年我被捕，并不是因为我在文学上的活动。”（苏济雄：《温暖流过我欲泣的心——在爱荷华访陈映真》），《陈映真作品集》卷六，第 25 页。

> 在1975年我出狱之前，这两位朋友在台湾政治还处在严苛荒悚条件下的当时，发表这样的文章，对于刑余之人，无论如何，总是难于忘怀的。[①]

但陈映真真正引起广泛注意的，是1975年7月出狱之后，他由远景出版社结集出版了两本小说集《第一件差事》和《将军族》。“一面是为了经济上的需要，一面是怀着对过去做一个总结的心情”。[②] 他以“许南村”笔名发表的《试论陈映真》一文作为这两本书的序言，更是率先对自己进行了细致的解剖。评论家许南村与艺术家陈映真精神上的互相诘难和“分裂”开始表现在他撰写的自我剖白的文学评论中。1976年初，小说集《将军族》的被禁客观上帮助了陈映真。自此以后，陈映真越来越成为评论界关注的对象。从1979年初开始至1988年，每年都有关于陈映真作品的评论。评论者从台湾本土逐渐扩及香港、大陆和海外（美国和日本）。评论的对象主要是陈映真的小说（有极个别涉及陈氏自己撰写的评论文字，如彭瑞金《偏执的真相》一文）。而评论的方法，几乎不约而同地沿着早期尉天骢、刘绍铭，特别是“许南村”所开辟的路线走了下来，这就是侧重从陈氏小说思想内容、社会关注和人道主义的终极关怀展开富于政治暗示与意识形态话语的阐释。——这在台湾是毫不足奇的，它构成了一幅很有刺激色彩、富于挑战性的政治写作的一部分。

如果说台湾五十年代以来的文学评论在学院派的努力下渐渐形成注重本文、意象、结构、语言情调等形式分析的理论与

---

① 陈映真：《总是难于忘怀——〈论陈映真卷〉自序》（1988），第23页。

② 陈映真：《怀抱一盏隐约的灯火——远景版〈第一件差事〉四版自序》（1977.5），《陈映真作品集》卷九，第25页。

方法（譬如夏济安五十年代中期创办《文学杂志》（1956）倡导欧美“新批评”方法，在六七十年代蔚为一时风气），对政治生活似乎采取一种疏远的态度，那么，以陈映真为代表的文学评论则更多地介入非文学领域，或者确切些说，他们将文学当作了现实生活必不可少的一部分。陈映真本人自觉到他的评论方法在台湾文学评论界的价值。他说：“战后四十年间，台湾的文学评论，论语言和角色塑造，论技巧结构等等的居多，从文学社会学的角度看作品和作家的，则较为少见。从社会和思想的观点评价文学作品和它的作者，在我，有一个理所当然的先决条件，即作者的作品具备着一定的艺术水平。而当我在‘借题发挥’时，我试从作品和思想去理解和说明我们社会的客观生活中所存在的问题，也试着把客观世界和生活，与作者在作品中表现的主观观念与思惟做一个排比。”他明确指出，采取这种文学社会学的方法，“除了因为战后冷战体制下台湾思想与知性的禁锢，使作品之思想和社会分析与批判差可聊备一格之外，别无贡献。”[①] 这两种看似不同的批评流派——学院派和社会学派——事实上都可以从台湾特殊的政治环境中找到其发生的根源。前者借倡导“纯文学”逃避权力机制的压抑，企图在文学形而上学的沉思默想中为饱尝忧患的人性寻找一个安静的栖身之地；后者则直面权力机制的压抑，借文学之题批判现实。1985年刮起的“龙应台风暴”，七十年代现代诗论战、文学教育论战和乡土文学论战三大论战，以及六十年代“自由中国”案，八十年代“政治小说”，“人权小说”的崛起等等触动过台湾社会

---

① 陈映真：《〈走出国境内的异国〉自序》，《陈映真作品集》第十卷，第27—28页。

神经系统的大大小小文学论争，充分说明1945年以来台湾社会的症结是冷战时代政治与意识形态压抑的问题，而不是“纯文学”的问题。

对陈映真作品的评论蔚为文学社会学批评的写作景观。在“纯文学”批评占主导地位的台湾文坛，这个景观无疑具有更高的社会认识价值。它从三个主要方而展开陈映真作品的意义：

（1）侧重于小说题材的现实意义。例如对于早期小说表现的省籍之间的矛盾的关注；对台湾资本主义的批判（“华盛顿大楼”系列）；对五十年代政治生活（白色恐怖时代）的反省（写于八十年代初的所谓“政治小说”）。

（2）挖掘小说内涵的意识形态内容。例如对小说体现的基督教精神和人道主义的分析。

（3）就艺术风格看，将陈映真入狱前后的小说进行分期，分别以“浪漫”与“写实”来加以概括。

由于陈映真的自我剖析引导了其他批评家对他的小说世界的理解，我们有必要了解他（化身为“许南村”）为自己作品设定的解读方向。

评论家陈映真（许南村）尝试用阶级分析的方法分析作家陈映真的生活背景、社会地位及其对作品流露的思想情调的影响。他将自己定性为“市镇小知识分子”，在社会上处于中间的地位。这个特殊的位置使这个阶层的人们“对于力欲维持既有秩序的上层，有着千丝万缕的联系；而对于希望改进既有社会的下层，又不能完全认同，于是他们的改革主义就不能不带有不彻底的空想的性格了。”① 在谈到家庭背景对个人的影响时，

① 许南村：《试论陈映真》（1975），《陈映真作品集》第九卷，第5页，第4页。

陈映真也显得十分清醒："1958 年，他的养父去世，家道遽尔中落。这个中落的悲哀，在他易感的青少年时代留下了很深的烙印。这种由沦落而来的灰暗的记忆，以及因之而来的挫折、败北和困辱的情绪，是他早期作品那种苍白惨绿的色调的一个主要根源。"① 陈映真一方面注意到自己所从属的阶级或阶层的共性，另一方面又将自己置于特殊的"家道中落"的环境中剖析个人经验的个性。毛泽东对中国社会各阶级状况的清醒的理性把握和鲁迅般对个人家庭境遇、世态炎凉、人世无常的深层人生体验，在陈映真身上融为一体。他看到因中落的挫辱而自我封闭的作家陈映真在早期作品中"不健康的感伤"，"脆弱的、过分夸大的自我之苍白和非现实的性质"，看到他"空想的性格"，"认识与实践之间的矛盾"，如何衍化、产生了各种软弱无力、犹豫苦闷的理想主义人物：康雄，《故乡》中的哥哥，《加略人犹大的故事》中的犹大，《唐倩的喜剧》中夸夸其谈的读书界，《乡村的教师》中的吴锦翔，《一绿色之候鸟》中的赵如舟等等。思想家陈映真对这些人物既充满同情，又持否定的态度，但在对他们进行否定、鞭笞时不免又替他们擦拭伤口，喃喃辩护。下面的剖析几乎是陀思妥耶夫斯基式的长篇"独白"：

> 言行之间的背离，不断地刺痛着他们的犹豫、敏锐的良心，使他们痛苦，使他们背负着怆绝的愧疚，使他们深深地厌恶自己，终而至于使自己转变成为与始初完全相背反的人。他们堕落了。天使折翼，委落于深渊而成为恶魔，竟而终于引至个人的破灭。自以为否定了一切既存价值系

---

① 许南村：《试论陈映真》(1975)，《陈映真作品集》第九卷，第 5 页，第 4 页。

统的、虚无主义的康雄，在实践上却为他所拒绝的道德律所紧紧地束缚着。他无由排遣因这种矛盾而来的苦痛而仰药自杀了；曾经自以为向往社会主义的费边社会主义者赵如舟，在现实生活中却曾残酷地遗弃一个旧式婚姻中的妻子和一个叫做节子的东洋女人，其后又一直在麻木不仁、腐败、肮脏之中生活，而终结于因老人性痴呆症走向癫狂的末路；乡村的教师吴锦翔始而幻灭，继而堕落，再继而发狂自杀；《故乡》中，试图在基督教义中寻找正义的哥哥也变成了一个耽溺在赌博和情欲的恶魔，毁去了一生。

作家陈映真在描写这些人物时可能还朦朦胧胧的一些意向，经过思想家陈映真出狱后的分析，似乎变得日益明朗起来。陈映真无疑对自己的整个生活（包括内心深处的精神生活和情感生活）作了彻底的思考和反省。他不再从个人的角度去考虑问题，而是从阶级的角度，甚至从"历史"和"时代"的角度去分析问题。他意识到他所处的时代是"新的历史时期的黎明"，也就是社会转型的时代。他从安东·契诃夫身上看到了自己的位置和自己所表现的同一阶层的人物特征："安东·契诃夫是表现这种社会转型时代中，自由知识分子那种无气力、绝望、忧郁、自我厌弃、百无聊赖以及对于刻刻在逼近着的新生事物底欲振乏力之感的最优秀的作家之一。陈映真早期小说中的衰竭、苍白和忧郁的色调，是很契诃夫式的。但是，在表现上的优美和深刻来说，陈映真当然不及契诃夫远甚了。"——从艺术家近乎艺术本能的表现到理论家运用唯物史观的分析把握，陈映真试图理解自己以前并不甚了然的社会发展的规律。他使自己面对历史的必然性，从而获得理解历史和现实的自由。同时，他将个人的焦虑悄悄放在一边了。

这种唯物史观，就像汪洋大海驶来的一艘白船，给挣扎于惊涛骇浪的落难水手，或迷失于荒无人烟之海外孤岛、于绝望中等待救援的人们，带来了希望和抚慰。陈映真认为这种变化发生于 1966 年以后，因此，在他写于 1975 年的这篇自我剖析的文章中，他将自己的创作作了分期，认为 1966 年以后，自己的风格有了“突兀的改变”，“契诃夫式的忧郁消失了。嘲讽和现实主义取代了过去长时期来的感伤和力竭、自怜的情绪。理智的凝视代替了感情的反拨；冷静的、现实主义的分析取代了煽情的、浪漫主义的发抒。当陈映真开始嘲弄，开始用理智去凝视的时候，他停止了满怀悲愤、挫辱和感伤去和他所处的世界对决。他学会了站立在更高的次元，更冷静、更客观、从而更加深入地解析他周遭的事物。这时期的他的作品，也就较少有早期那种隐柔纤细的风貌。他的问题也显得更为鲜明，而他的容量也显得更加辽阔了。”——这个分期为后面批评论家关于陈氏创作的分期奠定了一个基础。

我感兴趣的不是陈映真（许南村）关于自己作品的分析是否符合实际，——在我看来，陈映真的作品本文所显示的要比他自己的解剖复杂得多——而是他的导读在多大程度上成为一种权威性解释，直接影响了其他评论家的阐析。在某种意义上说，陈映真比较成功地借助自己的“导读”使其作品发挥了意想中的社会作用，并且借助由此激发的文学评论，对文学作品以外的台湾现实进行了批判性的介入与干预。

台湾本土评论家在陈映真作品中找到了阐释台湾社会问题的较佳对象，因为陈映真提供了一个有较深广意识形态内涵与现实暗示的作品本文。陈映真的较早的阐释者尉天骢一开始便抓住陈氏作品的社会认识价值。由于尉氏的评论带有为陈映真

辩护的政治和法律的色彩，它在文学与政治之间维持着一种十分矛盾的张力：既要声明早期陈映真所流露的意识不是“政治或社会的主张”，而是“属于美学的病弱的自白”，又要指出后期（这里指入狱前的六十年代后期）陈映真反现代主义的颓废，而将文学艺术建基于“人道主义”的“伦理条件”上，即陈氏标举的“世界一切宗教至极浅显和直接的共同的理想主义”：“爱”、“正义”和“怜恤”。[①] 尉天骢强调“每一时代”都有康雄一类人，贫苦而富于理想，虚无却热爱祖国，充满浪漫气质，被思春期的苦恼所困扰，怀抱美丽的梦想。只是因为“现实”无情地摧毁了他们飘渺的乌托邦，他们才不满，悲愤以至于颓废、堕落。浪漫基调与幻灭感是陈映真小说中同时并存的两种似乎矛盾的质素，这正是当时现实环境的反映。这个现实“便是中国的混乱和台湾光复后的震荡，它使抱持极大愿望，寄希望于未来的人陷于几乎难以自拔的忧伤之中。尉天骢暗示了“现实”对于陈映真塑造的康雄式人物的理想乌托邦所具有的摧毁性力量，但又指出陈映真最后并没有彻底否定这个“现实”，相反，他“肯定了中国的价值和方向，也由此而肯定了以往所否定的四周的环境，肯定了执政党所领导的政策。”陈映真像众多年轻人一样，由理想之追求而趋于颓废，又“在生长中肯定了他的国家、民族、同胞和政府”。尉天骢想证明的是：这样一个充满爱心的爱国青年和民族主义者是无论如何不可能“涉嫌叛乱”的。这个辩护词是以文学评论为形式表达出来的。他在为陈氏的无辜辩护时，便否定了将无辜的作家逮捕入狱的国民党

① 尉天骢：《一个作家的迷失与成长》（1968年12月《大学》杂志），《陈映真作品集》第十四卷，第1—13页。

的有罪的“现实”，尉天骢在后来写或谈陈映真的创作时，一直保持了这种“借题发挥”的特色。

刘绍铭比较早地分析了体现陈映真人道主义爱心的、反映大陆人与本省人关系的题材。他注意到由“二·二八”事件造成的台湾重大社会问题之一的省籍矛盾，在陈氏小说《将军族》里得到了庄严的人道主义的处理。陈映真对这个问题的观察和解决办法超越了一般人仅仅从“地域”之别出发的肤浅做法，而从阶级分析的观点艺术地做了处理。台湾光复以来“大陆人”与“本省人”之间的误解与隔膜，都在三角脸和小瘦丫头这两个““卑微而又高贵的小人物”身上消弭了。“这两个人，一个是落在异乡的异客，一个却被家里像卖猪牛那样卖出去。出身虽然不同，处境却相同：他们都是枯肆之鱼，理应相濡以沫。”[①] 陈映真作品里的这方面母题，是台湾现代文学所特有的。它激起台湾最敏感的现实问题：“中国意识”与“台湾意识”、“统一”与“独立”之争。

刘绍铭在《陈映真选集》的序言中认为，省籍之间矛盾，起源于五十年的日本统治和“二·二八”事件所留下的阴影与语言的隔阂，这个人为的界限可以通过普及国语，消除语言障碍来破除。这个观点在宋冬阳一篇专门探索陈氏小说关于省籍矛盾及其解决之可能性的长篇论文里受到了驳斥。宋冬阳指出，“把近三十年来台湾社会内部的矛盾问题，简约为语言的隔阂，那是知识分子的天真与愚驴。”[②] 他认为“省籍问题”“事实上就

---

① 刘绍铭：《爱情的故事——论陈映真的短篇小说》（1972年9月《中外文学》一卷4期）。《陈映真作品集》卷十四，第17页。

② 宋冬阳：《缝合这一道伤口……论陈映真小说中的分离与结合》（1981年7月《美丽岛》杂志48、49期），下同。

是台湾社会的最大的矛盾问题，三十年来经过各种偏颇的、失衡的、艰阻的、扭曲的客观环境的安排，就制造了许多结合与分离的事件。在结合与分离的过程里，一方面有和谐熔铸，另一方面也有仇恨对立。无论喜欢它或怨恨它，这就是台湾社会的现实，我们必须具有勇气予以正视。”在宋冬阳看来，陈映真早期小说（例如《一绿色之候鸟》，《某一个日午》，《那么衰老的眼泪》和《文书》等）所写的大陆人与台湾人之间“似乎没有互相认同的地方，他们各自背负自己的历史命运，也各自生活于不同的社会阶层。因此，两个陌生的世界交会时，自然就产生了种种的冲突与悲剧。”而在也是“早期”作品《将军族》（1964）和陈映真后期的作品（如《上班族的一日》、《夜行货车》和《云》等）中，陈映真开始触及“省籍”调和的问题。这种调和，“乃是以台湾社会的客观物质条件为基础，通过一定的社会制度（不论此社会制度如何的偏颇），一定的经济关系（不论此经济关系是如何的不平衡），一定的政治过程（不论此政治过程是如何的艰难），一定的传统（不论此文化传统是如何的被扭曲），从而使台湾社会内部的人民（不管是大陆人或台湾人）酿造了共同的意识。”但这已不仅仅是共同面对一个政治闷局或艰苦环境时，相同命运的大陆人和台湾人那种有着阶级差异的认同，而且是共同面对西方资本主义势力和西方文化思想的入侵时，超越政治上的“省籍”观念，对于“台湾本土社会与民族尊严的认同。”宋冬阳在陈映真的小说中找到了缝合省籍之间裂隙的两条坚韧的牛筋线，一条是带有政治色彩的阶级论，另一条是带有民族色彩的“第三世界论”。这两条线纠缠在一起，将大陆人和台湾人既做了阶级区分、又在“台湾本土”上保持民族的、第三世界人的尊严。宋冬阳发现陈映真简单的小说结

构背后，的确暗示着“一个千头万绪的社会。”

《前卫》编辑部的一篇论文甚至把陈映真的小说看作中国近代史悲剧的见证；[1]徐复观称许陈映真为“海峡东西第一人”，理由便是陈映真写出了“中国绝对多数人是没有根的人的真实。”[2] 徐复观向来以重建中国人文精神为己任，认为现代以来中国人所遭遇的悲哀，便是丧失了本民族优秀的文化精神。而年轻的生长于台湾本土的陈映真反省并说出了台湾现代派作家和大陆许多作家未能反省、说出的这种“两脚腾空”的悲哀。

陈映真小说批判现实、关注人生的内容得到了各种批评论家从各自观点出发的发挥。但由于陈映真本人也在参与对自己作品的阐发——除了《试论陈映真》一文外，陈氏还通过“自序”的形式，对自己的小说进行评论——这些文学评论基本上按照陈映真导引的方向发展，即倾向于其中思想内容的挖掘与阐述。叶石涛指出陈映真有别于台湾其他作家的得天独厚之处，是他拥有“坚定的‘科学的社会主义’的世界观，以及由这世界观而来的卓越的‘知性’，”“知性”带给他的是怀疑性和批判性，“这使得他的小说世界很敏锐地反映了时代、社会的动向，同时也刻划了这四十多年来，以台湾知识分子为主的芸芸众生的苦难岁月。”[3] 台湾本土评论家关于陈映真的众多评论，汇合起来综观，恰恰反映着最触动台湾知识分子知性生活的社会现实问题，陈映真的小说暗示的现实层面的内容提供了深入讨论

---

① 参见《大时代的见证者》一文（1984年8月）。收入《陈映真作品集》第十四卷第101—110页。

② 徐复观：《海峡东西第一人——读陈映真的小说》（1981年1月6日《华侨日报》），《陈映真作品集》第十四卷，第115页。

③ 叶石涛：《陈映真作品集》小说卷序，“论陈映真小说的三个阶段”，第20页。

这些问题的可能性。除了早期小说最触动人心的省籍矛盾以及相关的政治问题，统独问题和民族主义问题外，后期小说牵引的对资本主义工商社会下异化问题的探讨（詹宏志《尊严与资本机器的抗争》(1980)，陈映真《企业下人的异化》(1983)，李黎《美丽新世界》(1983)，高天生《在破灭中瞭望新生的陈映真》(1982) 等)，对五十年代白色恐怖的反省（钱江潮《〈山路〉读后随想》(1984)，陈映真《凝视白色的五十年代初叶》(1984)，吕正惠《历史的梦》(1987) 等)，正清楚地勾勒出台湾知识分子走过的心路历程。对四十年代末以来直接影响他们的重大社会问题的探讨在很大程度上取代了对陈映真小说艺术品质的探讨。没有人（包括陈映真在内）愿意抛开"思想性"来谈陈映真。相反，几乎每位论手都相信，"技巧"不是陈映真的主要成就。

这一评论意向也影响着岛外关于陈映真的研究。① 有趣的是，大陆和日本一些学人的论评基本上仍然延续岛内侧重于阐释陈氏小说现实的政治意义的路线，而外国学者则根据自己的学术传统加深了对陈氏作品意识形态因素的剖析。譬如日本学者松永正义在 1990 年 8 月与我的一次对谈中认为，台湾作家中，意识形态较强的作家往往也是很有力量的作家，例如陈映真、宋泽莱等人。他对台湾文学的研究是一种社会学研究，把台湾作家的文学创作当作富有时代变革意义的社会现实给予关

---

① 大陆对陈映真的评论基本上受岛内评论和陈映真（许南村）本人的阐述影响，除了将陈氏创作现象按陈氏的分期原则进行评述，把它们作为认识台湾社会的一面镜子这个特点，有创见的评论并不多见。这些评论从 1983 年起陆续涌现。如何慧慈：《走上成熟的道路》，涂碧：《论陈映真创作思想的个性》(1983)，封祖盛：《陈映真论》(1984)，武治纯：《"华盛顿大楼"初探》(1985) 等。此处略而不论。

注和评价。松永正义写于1984年的文章《透析未来中国文学的一种可能性——台湾文学的现在：以陈映真为例》便侧重于对陈映真“政治小说”（《山路》和《铃珰花》）的论述，试图“了解中国的真相”。他想从陈映真身上探讨台湾文学目前的状况，并由此透视整个中国之未来。因为作为陈映真从初期到七十年代这一过程中前进之支柱的“以社会主义革命为本质的中国革命理念”，在陈映真那里似乎又崩溃了，使陈映真又处于某种“不定形的孤独”中。尽管如此，陈映真并没有放弃历史的自觉，而是在小说中“对这个历史做了打从根底的反省”。[①]在松永正义看来，这似乎便孕育了“未来”的某种可能性。松永的主要特点在于他是从“中国”的观点，从两岸社会发展的状况去考察台湾文学的发展，而没有孤立地看台湾文学或大陆文学。可惜他对大陆文学了解甚少，未能深入地客观地就此进一步展开研究。美国学者米乐山教授（Lucien Miller）和罗宾逊教授(Lewis Stwart Robinson)分别从存在主义观点和基督教观点对陈映真作品进行阐发，另辟蹊径，别有洞见，是陈映真研究中学术性较强的文章。[②]如果说岛内本土评论家往往心有所感，乃借陈映真酒杯，浇自己块垒，故借此对现实有所干预，有所影响的话，那么岛外学人便是“隔岸观火”，隔海评文。也就是说，陈映真被看作了解台湾战后历史特别是战后知识分子心路历程，了解台湾社会目前状况的典型个案。有个论者便如是说：“在三十年来的台湾文坛上，没有一个作家能够像陈映真那样，

---

① 松永正义：《透析未来中国文学的一个可能性》（1984年7月号《凯风》杂志），《陈映真作品集》卷十四，第238页。

② 参见米乐山《枷锁上的断痕》和罗宾逊《陈映真的沉思文学》，收入《陈映真作品集》第十五卷。

随时在以他的敏锐的现实感捕捉台湾历史的'真实'。他的题材与风格的多变由此而来，他的独特的'使命感'也由此而来。即使陈映真的艺术创作全部失败（实情当然不是如此），陈映真的'历程'仍有其价值。因为陈映真是台湾三十年来的作家之中最配得上'知识分子'的称号的人，这样一个知识分子的历程本身就值得我们重视，说不定将来的历史家会以陈映真小说作'资料'，来论述陈映真这个知识分子，反而忽略了陈映真的小说作为小说的文学价值。"[1] 不用说将来，就是现在，陈映真作品以及关于陈映真的一切评论，已经成为一种人文写作景观，成为人们了解台湾现代社会生活的一面"镜子"。陈映真从文坛走入学院，从社会话题转化成校园话题，引起学界瞩目。这意味着对他的关注已日益深入。对于海外学者来说，关于陈氏的论述与其说是对现实的"介人"，是某种政治隐喻，毋宁说是一种求知过程，是对某种写作现象及其产生原因的了解。于是，陈氏小说现实层面的意义便相对淡化了。

显然，将关于陈氏的文学评论——在岛内它是一种特殊的政治写作——转换成学术话语，可能在某些方面偏离陈映真有意引导的方向，但对于更全面客观地理解体现着中国台湾文学精神的陈映真的总体写作，却是十分必要的。尽管"陈映真作品集"中已有两卷论陈映真的文字帮助构成陈氏的意义世界，但它们仅仅阐述了陈氏写作中"小说写作"的意识形态内涵和现实层面的意义。这诚然是十分重要的方面，不过，陈氏写作之"艺术品质"这同样关键的问题迄今仍没有得到深入探讨，也是

---

① 吕正惠：《从山村小镇至华盛顿大楼》（1987年4月1日《文星》106期），《陈映真作品集》卷十五，第194页。

一件憾事。姚一苇预言，“当时代变迁，他的其他文字有可能为人遗忘，但是他的小说将会永远留存在这个世界！这就是艺术奇妙的地方。”[1] 确实，陈映真的迷人之处在于他小说中一种诗意的、忧伤的、温厚的神韵。正是这一神韵激发了种种关于现实、关于思想、关于未来的雄辩。他的身上，有两个人的影子，一个是犹大，充满了革命的叛逆的激情，意欲通过社会革命来拯救“犹太人”；另一个是耶稣，企图从改造灵魂入手来解脱世人的苦难。这二者的冲突让陈映真始终徘徊在艺术与政治之间。他承担了这种冲突带来的苦难感，一如那忧伤痛苦而不断地质问上帝的约伯。那些倾诉，质问，便是他写下的小说和文章。

① 姚一苇：《陈映真作品集》“总序”（1987年），第17页。

第2章

台湾的忧郁
——论陈映真的诗意叙事

文学虚构是为了使人们能够自由地说话。

——列夫·舍斯托夫：《在约伯的天平上》(1929)

小说首先是一种为怀念的或反叛的情感服务的智力实践。

——加缪：《反叛者》(1951)

我说陈映真的身上有两个人的影子，一个是“犹大”，另一个是“耶稣”，并非没有来由。陈映真发表于1961年7月的短篇小说《加略人犹大的故事》，便是二十四岁的陈映真试图将自我分为两半，互相诘难，彼此审视，以便为自己在生活中寻找一个安身立命的位置的明证。犹大向来被看作出卖耶稣的叛徒而遭到蔑视，但在陈映真的小说中，犹大的叛徒行径得到作者充满理解的叙述，就像当年耶稣宽恕了犹大。尤其值得一提的是，陈映真笔下的犹大和耶稣形象，都像陈氏的其他人物那样，前者因为满怀社会革命的理想而充满活力，又因为现实毁灭了理想使之无望，而显得“疲倦”；后者也具有陈氏人物常见的“痛苦而忧戚”的心理状态。姚一苇是较早看到陈映真身上隐藏

着两种分裂的人格的评论家之一。他指出陈映真一方面是“反文学”的，以为文学虚幻而不切实际，“小说的写作变成一种无可奈何下心灵的发泄”，而热衷于探求问题，渴望知识，执着于思想，另一方面他又是“文学的”，是一个“典型的中国文人”：“热情洋溢、灵心善感，坦率真诚的个性，充满了空想和幻想”。[①]这两种人格，表现在陈映真的小说中，便化作各种相辅相成的人物，譬如犹大和耶稣，康雄和他的姐姐等等；表现在他的非虚构写作中，便是一系列意在介入现实的思想性和批判性的文论、政论、随笔、访谈。姚一苇正确地指出：

> 在我看来，他所写的其他文字和他的小说，事实上是一体的两面，所不同的只是表现的方式。小说是内蕴的，含蓄的，潜移默化的，是属于艺术的形式；而其他的文字则是说理的、明示的，诉之于吾人思考的逻辑的形式；因此论理是他小说的延伸，小说是他理论的变形。因为陈映真正是这样一位真诚的作家，他是入世的，为人生而艺术的，只有在他对现实有所感、有所思、有所作为时，才发而为文，他可以采取小说的形式，也可以采取其他的形式。[②]

但作为真正的艺术家，陈映真的成就首先在他的小说。倘说陈映真的两种相互矛盾的人格——作为艺术家和作为思想者——体现为陈映真的两种写作形式：诗意叙事与理性话语，小说和其他散文，那么，他的虚构写作就已包容了这两种对立而统一的因素。特别是，陈映真在小说中欲说还休的苦难而忧郁的感觉，往往受到他本人有意无意的压抑，然而正是这受压抑

① 姚一苇：《陈映真作品集》“总序”，第11页。

② 同上，第17页。

的苦难感，一直在支配着他的写作。

一、苦难的象征

陈映真第一次在文坛上摆出他的《面摊》，是1959年秋。虽然当时并不引人注目，但《面摊》本身已带着陈映真特有的温柔的倦怠，叙述着自己的故事。政治压抑与性压抑同时出现在这个“老掉牙的人道主义”故事中。小说对好心的警官的描写，已经具有他后来塑造的许多人物的共同心理特征（重点号引者所加）：

> 他把纸夹在他的左臂下，用右手脱下白盔，交给左手抱着，然后又用右手用力地搓着脸，彷佛在他脸上沾着什么可厌的东西似的。店面的灯光照在他舒展后的脸上——他是个瘦削的年轻人，他有一头森黑的头发，剪得像所有的军官一样齐整，他有男人所少有的一双大大的眼睛，困倦而充满着热情。甚至连他那铜色的嘴唇都含着说不出的温柔。当他要重新戴上钢盔的时候，他看见了这对正凝视着他的母子。慢慢地，他的嘴唇变成一个倦怠的微笑。他的眼睛闪烁着温蔼的光。（陈氏，1988：1.3—4）

《面摊》的故事很简单：一个普通平凡的家庭（父母和一个生病的孩子）为了维持生计面艰难地活着，因怕警察取缔其赖以为生的“面摊”而心惊肉跳（表现为对警官的恐惧）。这象征了那个时代极度压抑的政治气氛。这种题材在台湾日据时代的小说中是十分常见的，典型如赖和的《一杆秤仔》（1925）。《不如意的过年》（1927），陈虚谷《他发财了》（1928）等等。但是，

陈映真笔下的警官与日据时代小说中的各类巡查截然不同，他不是凶神恶煞，以鱼肉乡里为乐，而是充满爱心的人道主义者。陈映真刻意描写警官的英俊和倦怠的温柔，暗示着警官对自己身份的厌恶和无可奈何。内心的善良与外在职责之间的冲突，使警官这位处在权力与牺牲者之间的中间位置显得尴尬。这便是他的“困倦”产生的原因。他既是权力的执行者，又是权力的象征，更重要的，他还是一个温良仁厚的热情的青年。台湾小说里经常受到否定的警察形象在陈映真作品中首先得到了新的审视。我们注意到《面摊》出现了“权力”与“爱”的对立和互补。陈映真似乎想说明，如果警官本身也是爱和善良的，那么，“权力”反而会保护善良和爱。所以《面摊》中的病孩还抱有对“星星”的渴望。但“孩子”（他象征着“未来”）的梦虽然很美，却也渺茫。正因为对于“权力”的惧怕，才会产生这种渺茫的感觉：“至于他是否梦见那颗橙红橙红的早星，是无从知悉了。”（陈氏，1988：1—9）“早星”暗示着当时暗夜的环境。除了政治压抑，《面摊》还出现了后来在陈氏小说中反复出现的意象：女性的温柔。

> 柜台上的两个人都不约而同地注视着妈妈。正是那个写字的警官有男人所少有的一对大大的眼睛，困倦而深情的。妈妈低下头，一边扣上胸口的钮扣，把孩子抱得很紧。（陈氏，1988：1.5）孩子在妈妈软软的胸怀和凉凉的肌肤里睡着了。（1988：1.9）

女性的温柔与热情而困倦的 misfits（与环境格格不入者，这里是警官），从《面摊》开始便成为陈映真挥之不去的意象。这正是陈映真表达其苦难感——由于纤细敏锐的感情而激起的

精神苦闷——的特殊的表征方式。

苦难便是承受肉体或心灵不自由的痛苦和悲伤。陈映真小说很少描写肉体上的痛苦（后期小说写因“病”住院的人物，例如《山路》中的蔡千惠，他的病也是非药物可治的“心病”）而刻意于揭示人物所感觉到的智慧的痛苦。这是人睁开眼睛之后，开始了解自己作为人的命运，质询人生的意义，人之开端和终结，探究人之来源与宇宙之奥秘，终于难得其解，陷于宇宙神秘的沉默之中的那种痛苦。《圣经》创世纪所描写的上帝创造世界之初人与神共享天国的幸福状态，是在人没有吃智慧之果时的蒙昧状态，尽管这个时候，人已经被授予了职掌天地间生物的权利，但这也是从“上帝”那里获得的权力，并非来自人自己的智慧。人神和谐关系之被打破，开始于人受到魔鬼幻化的蛇的引诱而偷吃了伊甸园的智慧之果以后：“蛇对女人说：你们不一定死。因为上帝知道，你们吃的日子眼睛就明亮了，你们便如上帝知道善恶。于是女人见那棵树的果子好作食物，也悦人的眼睛，且是可喜爱的，能使人有智慧，就摘下果子来吃了，又给他丈夫，他丈夫也吃了。他们二人的眼睛就明亮了，才知道自己是赤身露体，便拿无花果树的叶子，为自己编作裙子。”（《旧纪·创世纪》第三章第四——七节）我们惊异于人类祖先这个关键性凄美的决定，惊异于夏娃可爱的天真和大胆，甚至惊异和感谢蛇的狡诈。然而从此，人也开始了地上的放逐生活。为智慧付出的痛苦代价有至于此：人被逐出伊甸园，开始了劳苦的一生，而且陷人生死的局限。上帝自开天辟地起，便害怕和嫉妒人的智慧和感情的力量，它把人束缚在自己身边的枷锁断裂了。然而人又陷入他与自然之间的另外一层枷锁之中。牺牲享乐和永恒的生命，从上帝那儿获得短暂的自由。痛苦也开

始了，而解除痛苦的办法，除了劳碌，除了忘我的工作，便是回忆当初与上帝的和谐，并企图通过这种诉说来恢复这种和谐，但彻底恢复并不可能，除非死后。到《新约》时代，上帝才派遣他的“独子”耶稣，向世人显示它要救赎世人的恩典，不过人们早已在劳碌和罪孽的俗世中忘掉了远古时代，开天辟地之初他们与上帝的协约。只在耶稣被钉上十字架的那一刻，才似乎重新记起，旋即又遗忘了。这并不能责怪人，既然人世的劳苦已经让他疲惫得无暇仰望天堂，他的智慧已执着地指向人间！

《圣经》的故事当然只是寓言。陈映真的故事却是现实生活的真实反映，尽管其中也不乏浪漫情调。在陈映真的小说中，不仅总是少不了“亚当”和“夏娃”这对受苦受难、相濡以沫的关系，而且始终伴随着“蛇”（“邪恶”的象征）的诱惑。于是陈映真的小说（特别是早期小说）便出现了几种声音在互相依托，互相辩驳。一种声音执着于某种本能的冲动，充满热情，渴望，既显现为对性与爱的饥渴，也表现为摆脱贫穷境遇的欲望，但这种受诱惑的本能一开始便受到作家本人的压抑：他运用自小接受的一套文化话语、基督教的爱的理想、乌托邦社会主义、无政府主义等等来检视和审判自己本能的冲动，他敏锐地察觉到这些本能的巨大力量及其毁灭性，于是一方面隐晦含蓄地表现这些本能，一方面又沉思它的本质、趋向、力量，加以导引。于是，他的人物显得十分敏感，十分富于艺术的气质，也十分富于清教徒的禁欲主义精神和哲学家的沉思默想的性格。这些难以调和的矛盾汇集在同一个灵魂中，便使这个灵魂显得忧郁、疲惫、颓唐却又充满真诚、宽容、理解的精神。我将陈映真小说的这些不同的声音，大致分为两种：一种是私人的或本能的话语，它涉及性、爱、贫困的烦恼，充满现实各种可能的诱惑，

这也是活在现世的必然境遇；另一种是社会的或文化的话语，往往代表着社会上某种共同的理念、道德力量、权力或权威，对前一种话语进行审查、检视、反驳与辩护。后一种话语从内容上表现为宗教（禁欲主义）的伦理道德，或哲学（存在主义）的思辨与政治（社会主义乌托邦，无政府主义）的理想，具有超个人的“普遍”的价值，代表了个人的某种理性的选择。细读陈映真的小说，都可以看到这几种话语奇妙地、诗意地、艺术地交织在一起，并化身为各种人物，由他们作代言人。

像《面摊》的警官那样象征着“苦难”——被清醒的思想弄得痛苦不堪却又无可奈何——的母题，在陈氏的作品里几乎比比皆是。对他们来说，现实跟历史一样，总是摆脱不掉的枷锁，清醒的思想因而表现为追念历史的负罪感，营造乌托邦的激情和陷入现实的五花大绑，愈反叛愈失望终于妥协的无奈。他们或者显得忧郁而疲倦，或者忍受道德与罪恶的双重折磨，或者走向绝望的深渊乃至死亡。

“细瘦而苍白的少年”康雄［《我的弟弟康雄》(1960)］在短暂一生中承受着与他的年龄不相称的太沉重的痛苦，思春少年激情无法排遣的苦闷，无法实现的理想，都反过来变成这个意志薄弱者致命的精神负担。甚至对姐姐和母亲的爱都带有某种变态，以致当他与足可作母亲的房东太太私通后，无法忍受负罪哀伤的心灵的重压，自杀身亡。康雄对女房东的病态恋情，融合了弗洛伊德所说的两种感情，即对于生身母亲和胞姐的神圣的爱与对于一个不配作其情人的老太太的性的欲望。欲望实现后感到的幻灭产生了一种犯乱伦之罪的幻觉。道德的力量，宗教的裁判，使他难以承受，于是关于乌托邦的梦想，便也顿时变得虚无起来。这篇诗一般的短篇小说显露了陈映真早熟的思

想和艺术才华。他不仅仅在阐释弗洛伊德的理论，证明恋母情结如何成为诱发罪感的原因，使康雄这个洁癖少年陷入自渎的泥坑；而且他试图以艺术形式，以虚构的叙事来探索哲学家康德的问题：人心深处至高无上的"道德律令"对人的影响。康雄临死前在日记里绝望地自剖道："我没有想到长久追求虚无的我，竟还没有逃出宗教的道德的律。""圣堂的祭坛上悬着一个挂着基督的十字架。我在这一个从生到死丝毫没有和人间的欲情有分的肉体前，看到卑污的我所不配享受的至美。我知道我属于受咒的魔鬼。我知道我的归宿。"① 在康雄的末日的日记上写着布瓦洛的一句格言：

Nothing is really beautiful but truth

——N. Boileau

"除了真实，没有任何东西是真正美的"。康雄面对至美，面对"真实"，而自惭形秽。这个"虚无者"的觉悟来自自己内心对耶稣基督的认同时产生的内在的道德律，而不是外在的社会舆论和体制化的规范。所以他的姐姐说："这少年虚无者乃是死在一个为通奸所崩溃了的乌托邦里。基督曾那样痛苦而又慈爱地当着众犹太人赦免了一个淫妇，也许基督也能同样赦免我的弟弟康雄。然而我的弟弟康雄终于不能赦免他自己罢。初生态的肉欲和爱情，以及安那琪、天主或基督都是他的谋杀者。（所以我要告状）。"康雄的"罪感"可以通过别人去赦免，通过至高无上的上帝之子耶稣，或者通过姐姐的告状（陈映真借姐姐的话来赦免了他心爱的康雄），然而，康雄的悲剧在于他自己不能赦免自己，一个被肉欲所玷污的灵魂似乎再也没有资格去建

① 《陈映真作品集》卷一，第14—15页。

立那些美好的乌托邦了。在与房东太太私通之前，他对此却一往情深：在他的乌托邦里建立了许多贫民医院，学校和孤儿院，他走向安那琪之路，开始了与他的年龄不相称的“等待”。

陈映真叙述一个自杀事件来探询“死”的原因和“生”的意义，他让我们相信，康雄不是死于“通奸”——类似的题材，在他的另一篇小说《苹果树》(1961) 也出现了，但被写得很美，并不导致主人公的自杀。相反，主人公的被捕反衬出外界舆论对真相的隔膜和滑稽——而是死于通奸后产生的罪恶感。强调内心至高无上的道德律则，而不是外在体制化的虚伪宗教和伦理规范，自《我的弟弟康雄》起，成为陈氏写作和思想的一贯精神。因此，诸如真/伪的对立，贫/富的对立，社会革命/心灵革命的对立，犹大/耶稣的对立等等，成为陈氏人物“精神分裂”的象征。他的受难的主人公陷入了充满这种对立的现实之网，徬徨歧路。他们所受的压迫，与其说来自环境的外在力量，毋宁说来自内心所感受到的道德力量，这“绝对”的“道德律令”在旷野的呼唤让他的人物渐悟外部现实的不道德，而他们自身的肉体生活不幸也是现实的一部分。康雄如此，警官如此，由此衍化而成的男性人物，那些喘息于历史和未来之间，蹉跎于现实困境中的精神痛苦的人们（例如《文书》中的安某，《第一件差事》中的胡心保，《贺大哥》中的贺大哥，《山路》中的蔡千惠等等），都是如此。

康德曾说：

> 一个人也能够成为我所钟爱、恐惧、惊羡甚至惊异的对象。但是，他并不因此就成了我所敬重的对象。他的诙谐有趣，他的勇敢绝伦，他的臂力过人，他的位重权高，都能拿这一类情操灌注在我心中，不过我的内心对他总不起

敬重之感。芳泰奈尔说："在贵人面前，我的身子虽然鞠躬，而我的内心却不鞠躬。"我可以还补充一句说：如果我亲眼见到一个寒微平民品节端正，自愧不如，那末，我的内心也要向他致敬，不论我愿意与否，也不论我怎样趾高气扬，使他不敢忽视我的高位。这是为什么呢？正是因为他的榜样在我面前呈露出一条可以挫沮我的自负的律令（如果我把自己的行为与这个律令作一比较）……①

他赞叹人的道德"义务"道：

……你丝毫不取媚人，丝毫不奉承人，而只是要求人的服从，可是你并不拿使人望而生厌、望而生畏的东西来威胁人……你只提出一条律令，那条律令就自然进入人心……。一切好恶不论如何暗中抵制，也都得默然无语！呵！你的尊贵来源是在哪里呢？……这个根源只能是使人类超越自己（作为感性世界的一部分）的那种东西，……这种东西不是别的，就是人格，也就是摆脱了全部自然机械作用的自由和独立……②

（重点号为引者加）。内心的道德律令是一种超人性的绝对命令，人必须服从，而服从它恰使人获得超越人性和现实局限的自由与独立，这令康德着迷的问题，也同样令陈映真着迷（陈映真的名字似乎将陈映真一生的追求与"真""善"二字宿命地结合在一起了。③）。陈映真像康德那样，把内心的道德律令，——至高的"真"与"善"——作为对抗现实压迫的原则。

① 康德：《实践理性批判》，关文运译，商务印书馆1960年版，第78页。
② 同上，第88—89页。

有不少批评家都注意到陈映真作品中或狂或死的母题，也曾试分析其现实的原因，注意到陈氏人物对于现实的幻灭感，但是很少有人注意到康德的问题在陈氏心中的位置。正是对这个绝对的道德律令的服从，一直贯穿着陈映真的思想、写作和生活，也成为陈氏小说作品中的人物为之苦恼不已的问题。

陈氏人物有一种遭受"天谴"的特征，那就是一旦内心的道德律令唤醒了曾一度暧昧的善恶感，这些人物便陷入良知与现实的冲突之中，而解脱痛苦的结果，便是走向死亡。这种嗜死的本能就潜藏在那些因精神苦难而显得忧郁苍白的人物身上。

《故乡》（1960）中的哥哥"俊美如太阳神"，"有着深阔如海般智慧的额和青苍的脸"；《加略人犹大的故事》（1961）的犹大在他的恋人希罗底的眼中是处于"一种智慧和倨傲的氛围中，像高居云丛中的犹太人列祖或先知一般不可企及"，他在外表上虽然变得"壮硕而且焕发"，由于理想和现实之间的矛盾，"不觉之间成了一个忧郁病患者。一种温和的、幽暗而且仿佛无极的颓废和缠绵的、无名的忧愁在他的心深处筑巢而且营丝了。"《猎人之死》（1965）中的猎人阿都尼斯是个"苍白的家伙"，"他的苍白使他的高个子显得尤其的恶燥了。更坏的是，他是个患有轻度夸大妄想症的人，因而他是一个孤独的、狐疑的、不快乐的人"。《最后的夏日》（1966）中的郑介禾是有着一排洁白牙齿的"漂亮的家伙"，但由于失去了真正令他心动的爱人，从此变成一个"自我中心的性的 impotent"，显得冷漠，眼神中总

---

③ 陈映真生下时是双胞胎，本名叫陈映善，孪生哥哥不幸早夭，他的名字就成了陈映善（养父改名为"永善"）的笔名。陈映真的生父是牧师，家庭的宗教背景对陈映真有极深刻的影响，因此道德根源的深刻思考对于陈映真而言是很自然的。

透着“几分忧郁”。《第一件差事》(1967)中自杀的胡心保是“很好的一条汉子”，从他的死尸看出他生活富裕，筋骨结实，旅社老板眼中的胡心保“真高大，一看就是北方人的身架”；总是“淡淡的笑，笑得你一点都不担心”，看不出他是特意寻死来的；《某一个日午》(1973)中自杀的儿子房恭行也有一张“青苍的削瘦的脸”；而《贺大哥》(1978)保留了陈映真早期小说人物的面貌特征：蓬乱的胡须，两排洁白的牙齿，瘦削、浓眉的脸，安静，“并不在笑着的脸上的眼睛，棕色的、开着分明的双眼皮的大眼睛，流露着一种发自内心很深之处的爱的光芒”。《夜行货车》(1978)中的矛盾人物林荣平在“稀疏的眉宇之间，常常渗透着某种轻轻的忧悒”，即使是比较明快的人物詹奕宏，也是“一头经常零乱的长发，肩膀出奇的宽阔”，在他的情人刘小玲的眼中，“他荒疏的、带着些野蛮的忿忿的脸；他的出奇地宽阔的肩膀；他的敞开的领子和不礼貌地松开的领带，构成不可言语的魅力”，他的忧伤是另外一种形式的忧伤，包容着个人和民族的强烈自尊心的那种忧伤。到八十年代的作品，例如《铃珰花》(1983)仍然出现了高瘦的高东茂老师那“一张苍白的脸”，那双“恐怖和忧伤”的眼睛。至于赵南栋[《赵南栋》(1987)]，“长得出奇的俊美”，“高大，颀长，健壮”，“他那睫毛很长，澄清而仿佛微酣的眼睛，总是热心地注视着每一样他所欲求的东西和女人。而且，仿佛魔咒一般，那些一旦被他热切地凝视过的女人和东西，到头来，都会被他享有。”显然，俊美，苍白，忧郁，这些意象已成为陈映真大部分人物，尤其是那些“问题”人物，那些承担着历史、社会加诸他们身上的苦难感的人物的主要外部特征与心理状态。在走向死亡的人物中，只有《乡村的教师》(1960)中的吴锦翔，《将军族》(1964)中的三

角脸和小瘦丫头算不上高大俊美的人物。

陈氏人物似乎都有一种近乎神圣的"洁癖"，这就是被唤醒的内心道德感，它让他们终于忍受不了现实和自身的污浊，走向永恒的自由之路："死"。而没有走向死亡的人物，有时需要更大的勇气来承受着内心良知与现实冲突时产生的巨大痛苦。他们有意与周围的环境斡旋，与个人的堕落卑污妥协。吴锦翔之死与康雄之死一样，是对个人和环境的双重幻灭。在战争中吃过人的罪恶感终于使他发现自己无法担当起实现自己的社会主义理想的任务。战前的理想和情热经过那"命定的战争、爆破、死尸和强暴"的洗礼，几乎使吴锦翔对人性产生幻灭感，然而五年战火像梦一般烧过之后，重回和平而朴质的家乡，并接办乡间一所小小的学校，又使他充满了改造建设自己祖国的希望。不幸光复后岛内和国内的动乱，流血，民族的分裂又将他对祖国的挚爱化作深深的悲哀："这是一个悲哀，虽其是朦胧而暧昧的——中国的悲哀，然而始终是一个悲哀；因为他的知识变成了一种艺术，他的思索变成了一种美学，他的社会主义变成了文学，而他的爱国情热，却只不过是一种家族的、（中国式的）血缘的感情罢了。"（陈氏，1988：1.30）现实已无情剥夺了将理想付诸实践的可能，关于未来的蓝图化为纯然精神上的"享受"，——事实上是一种痛苦的折磨——他"感到一种中国的懒散"，"冥冥里，他忽然觉到改革这样一个古老、懒惰却又倨傲的中国的无比的困难来。"（陈氏，1988：1.3）于是吴锦翔堕落成为"一个懒惰的有良心的人"，但当他在醉熏熏中透露了心中的秘密：在婆罗洲为了生存曾参加过"人肉"筵席时，人们都远远地离开了他，他唯一剩下的那颗"良心"也终于随着曾经有过的大理想大志愿崩溃了。他割破了静脉，倒在血泊之

中。“无血液的白蜡一般的脸上，都显着一种不可思议的深深怀疑的颜色”（陈氏，1988：1.35）。

犹大的自杀也起源于犹大对于现实和个人的幻灭。这个想利用拿撒勒人耶稣在以色列人民中的声望来实现唤醒民众、推翻罗马人的统治，通过社会革命复兴以色列国家的奋锐党人，原以为可以借耶稣的被捕来达到他激怒和动员群众，揭竿而起，完成自己的革命使命。结果却发现正是在七日前还以王称颂着耶稣的那些人众，如今却疯狂地喊着要处死耶稣！要那个曾一度为他们所深爱的人死去！犹大在那愚众的震天狂喊中彻底崩溃了：他的起义计划不仅完全覆灭，而且他只是卑鄙的出卖师长的叛徒，也成了杀死耶稣的凶手！在耶稣被钉上十字架的那一顷刻，在犹大初次看到耶稣那一对十分优美的两臂的瞬间，犹大才“完全了解了一切耶稣关于天上乐土的教训和他上连于天的权柄，他知道耶稣已经这样赢得了他实现于人类历史终期的王国，这王国包容着普世之民，它的来临和宇宙的永世比起来就几乎可以说已经来到人间了。他忽然明白：没有爱的王国，任何人所企划的正义，都会迅速腐败。他了解到他自己的正义的无何有之国在这更广大更和乐的王国之前是何等的愚蠢而渺小，他的眼泪仿佛夏天的骤雨一般流满了他苍白无血的脸。”（陈氏，1988：1.101）无辜的伟大的耶稣之死，像一道灿烂夺目的阳光，在刹那间启示了犹大，照亮了他内心深处因执着外部的社会革命而黯然昏昧的爱心，至高的超人性的道德律令，使他洞察了群众的盲目和自己的愚妄。他吊死了，“好像一面破烂的旗帜，悬在一棵古老的无花果树上。当黎明降临的时候，我们才在曝光中看到那绳索正是他那不称的红艳的腰带，只是显得十分肮脏了。”（陈氏，1988：1.102）

如果说陈映真用那些苦难的悲惨意向——“死亡”——来否定了这些人物的现实的人性方面，如康雄由通奸产生的罪感，吴锦翔由吃人肉引起“良心”的最后毁灭，犹大目睹耶稣的无辜之死而自我唾弃，此外像猎人阿都尼斯在“凶恶而充满了近亲相奸废颓的奥林帕斯的年代”，在迫近“浴满了阳光的，鹰扬的”“人类底世纪”时，因厌弃了无能于“无恐惧地，自由地，独立地，诚实地相爱”的自己和自己所处的流离的年代，而自沉湖底，《将军族》中的三角脸和小瘦丫头为了告别把他们推向悲惨、羞耻和破败的此生此世而双双自杀，《第一件差事》中的胡心保无法忍受自己有罪的历史（自称曾活埋过六七百共产党人）和平庸无意义的现实生活，选择了一家旅馆淡然地自杀，……那么，他也让这些人物在决定去死的瞬间找到了超脱自己和现实之卑污的“自由”，他们死后的世界虽不可知，却似乎是可以期待的净土。陈映真似乎暗示，这些人以“死”为历史和自己赎罪，因而在刹那间那卑污的、颓唐的、软弱苍白的灵魂都得到了净化。相反，陈氏小说中那些虽然听到了内心道德律的召唤，却没有走向死亡的人，比起上述死者和根本就不曾感觉到这种令人惊醒的内心呼声的人们（例如活得很体面的中产阶级富贵人家），从《我的弟弟康雄》中“我”的那位“敦厚有礼，衣服整齐，说着一些每个字都熨平了的上层人的话语”的丈夫，《贺大哥》中那位戴金边眼镜，衣冠楚楚，修剪得很整齐的短发上“抹着一层稀薄的发蜡”的先生，到《上班族中的一日》里贪婪的杨伯良，《万商帝君》中雄辩滔滔的刘福金、陈家齐之流，需要拿出更为艰辛的勇气来面对现实和自己，与肮脏的环境和卑污的自己斡旋妥协，他们不像那些一心一意沉溺在为现实利益勾心斗角的中产阶级人物，无暇思考康雄、吴锦翔、

犹大等人的深刻的人生、社会问题，相反，他们也为这些问题苦恼，不安，但这种苦恼没有导致他们最终唾弃自己的生命。这些人物，如《面摊》的警官，康雄之姐姐，《第一件差事》中的叙述者“我”，《故乡》中的哥哥，《上班族中的一日》黄静雄，《夜行货车》中的林荣平等等，生活在思考和行动的矛盾的夹层中，保持着生与死之间某种危如累卵的平衡。他们往往显得疲惫不堪，他们的苦难是沙漠般广袤无垠的寂寞，而他们活着本身反而成了这片寂寞沙漠里唯一可供点缀的生气。这些人构成了现实中浮游的生命景观。我们注意到，陈映真的小说越往后推移，这一阶层的人在作品中的比重就越大。作为一种痛苦的象征，陈映真赋予他的人物以更大的忍耐力，面他的批判与嘲讽也愈来愈明朗了。

二、受难者的“问题”漂移：从早期的压抑到后期的批判

在上一节，我主要描述陈映真小说表现苦难的各种象征性人物。我想通过自己的叙述表明这些苦难意象一直贯穿在陈映真从早期到后期的作品里。我注意到这些苦难意象已经成为陈映真无法摆脱、无法忘怀的情意结，尽管他力图对这些苦难本身加以压抑，然而，“压抑，不是忘却；压抑，不是排除。压抑，正如弗洛伊德所说，既不是排斥，也不是逃避，不是将外部力量摒绝无顾；它包含着一种内在表现，在自身中间展开压抑的空间。”[①]因此，这些受到压抑的苦难意象恰恰显示出困扰着陈映真的焦虑的一贯轨迹。为此，我对于包括陈映真本人在内的

许多评论家将陈映真的创作截然划分为两个或三个时期的做法持怀疑态度。我个人认为，由于他的"焦虑"是一贯的，他的风格也是一贯的。就陈映真本人而言，他在1975年化名许南村撰写《试论陈映真》，并对自己的前后风格作了区分（我在第一章第二节已有论及），只不过重复了他早在小说中借人物批判人物的作法。这种自我解剖表现出思想者陈映真对小说家陈映真身上的软弱、致命的部分进行超越的企图。这恰恰是陈映真自我观照、互相辩驳的一贯风格。我以为标明陈映真出狱前后（1975年7月出狱）"题材"变化的，是他的"问题"的逐渐漂移，他以一贯的思想从个人苦难走向社会体制文化的批判。关于此，一些评家如尉天骢，洪铭水先生将陈映真前后期小说分为"浪漫的理想"和"冷静的讽刺"或"浪漫"和"写实"，叶石涛先生根据"题材"变化将陈氏小说分为三个阶段[②]，虽有可供参考之处，但还是没法揭示出这些漂移后面支配着陈映真整个写作与思想活动的深层动力。

我们先来看困扰着康雄和康雄姐姐的问题之一，即贫/富问题如何在出狱后的所谓"华盛顿大楼"系列和所谓"政治小说"中又得到陈映真的讨论；然后再看陈映真如何延续了他关

---

① 德里达：《弗洛伊德与写作景观》（"Freud and the Scence of writing"）（1966），收入德氏《写作与区分》（Writing and Difference）（英文版）第196页，伦敦，1978年版。英译文如此：

"Repression, not forgetting; repression not exclusion. Repression, as Freud says, neither repels, nor flees, nor excludes an exterior force; it contains an interior representation, laying out within itself a space of repression."

② 分别参见尉天骢等人：《从浪漫的理想到冷静的讽刺》（1979年12月《台湾文艺》65期）；洪铭水：《陈映真小说的写实与浪漫——从《将军族》到《山路》（1984年2月《台湾与世界》8期）；叶石涛为《陈映真作品集》小说卷所作的序《论陈映真小说的三个阶段》（1988）等文。

于个人与环境对立的母题；最后我想讨论陈映真小说中一个很重要的方面“性压抑”如何转换成为某种政治性或文化性话语的问题。

贫富对立以及与此相关的政治压迫，曾一度是日据时代台湾现代小说的重要主题，这一点，我将在比较陈映真小说与日据时代小说的异同时详述。这里，我侧重于探讨陈映真的小说关于这个问题的表现方式，而他对这个问题的持续讨论和不同处理，显现出台湾社会发展的变化轨迹。

《我的弟弟康雄》中的叙述者“我”的内心不安并不仅仅是由于弟弟康雄的死亡，而且是由于康雄留下的疑难问题成了她的精神负担，时时照出她的软弱、苍白、精神上的贫困和活着的可笑。但是她又必须用现实生活为自己辩护。康雄提出了贫穷和富裕的二难悖论：“富裕能毒杀许多细致的人性”，而“贫穷本身是最大的罪恶……它使人不可免的，或多或少的流于卑鄙龌龊……”。不幸这二者都被康雄姐姐自己的生活选择所证实了。由于“贫穷”，她这“悲壮的浮士德，也毅然卖给了财富”，犹如她的恋人小画家因贫穷休学，甚至牺牲艺术卖身给广告社。“财富”是魔鬼的隐喻；“我”卖给“魔鬼”，而牺牲了爱情，结果发现自己只凭“几分秀丽的姿色”便摆脱了父亲“毕生凭着奋勉和智识所没有摆脱的贫苦”。然而这一切的精神代价是高昂的：“我”不仅“掷下我一切处女时代的梦”，而且以一个“非虔信者”的身份站在神坛和神父面前接受祝福。无爱的婚姻，无信的信仰，皆因“贫穷”而起。唯一可以自慰的是“我”所感到的一种“反叛的快感”，这最后的反叛，“使我尝到一丝丝革命的、破坏的、屠杀的和殉道者的亢奋”，由于“我”的激进的弟弟“连这样一点遂于行动的快感都没有过”，因此这种反叛的

行动，对“我”这样一个“简单的女子”来说，已经够伟大的了。(陈氏，1988：1.13)但这种自慰并不能维持多久，渐渐地，“我变得懒散、丰满而美丽”，连思慕亡弟的悲哀，为他的不幸死亡而流泪的哀恸，也逐渐地消失了。富足的生活果然使精神上唯一的情感也“饿死”了。康雄日记所说的话不幸而言中："我”的许多“细致的人性”被富裕彻底地“毒杀”了，剩下的便是面对十字架上的耶稣(她在上面看到了康雄死时的幻影)时内心的恐惧。而消除这最后的恐惧感的办法，偏偏还是利用带来罪恶的财富：私下资助可怜的父亲，使他得以安心自修他的“神学”和“古典”；为弟弟修了一个有十字架的豪华的墓园，庶几为亡灵安魂。金钱对于“精神”的嘲谑和凌辱，事实上仍然是对康雄幼稚思想的反讽。所以“我”虽然想到这种修墓行为未必是康雄所喜悦的，但还是千方百计了却此愿，为的就是从此以后告别内心的恐惧，“安心地沉溺在膏粱的生活和丈夫的爱抚里渡过这一生”。(陈氏，1988：1.17)

其实，康雄的姐姐所承受的苦难并不亚于康雄。如果说在1960年1月的这部作品中，陈映真还想让她在遗忘里生活下去，那么陈映真入狱七年回来，看到台湾社会的资本主义化日益发展，他所抱的社会主义理想宛如康雄吴锦翔的那些无法实现的理想一样在现实面前似乎反面充满了“乌托邦”色彩，于是他在描写这个变化急剧的社会时，便让还在为这个问题所困扰的人们有所行动，或干脆死去，于是对精神贫困的批判成为资本主义文化批判的重要组成部分。《夜行货车》(1978.3)中的林荣平和詹奕宏代表了对于贫穷问题的两种态度。林荣平是从乡下农家孩子成长起来的中国经理，其努力摆脱自己的贫穷地位所付出的努力和艰辛可想而知，但在他的女秘书兼情妇刘

小玲的眼中，他也与公司中的其他男人一样是“奴才坯子”。为了保住既有地位并继续往上爬，他在美国老板摩根索先生面前忍气吞声，装疯卖傻，默默忍受了摩根索对刘小玲的侮辱；由于追求荣华富贵被放在他生活中的首要地位，他出卖了个人的尊严（在陈映真眼里，这也是民族的尊严）。但林荣平不像稍后《上班族的一日》（1978.9）中的杨伯良那样厚颜无耻，也不像《万商帝君》（1982.12）中的刘福金那样趾高气扬，他还有自我意识。他像黄静雄（《上班族的一日》），既很清楚现代企业政治运作的卑鄙龌龊，又不得不为了生存而与之妥协，所以眉宇之间常常渗透着某种轻轻的“忧郁”。这是陈氏人物的典型特征，但詹奕宏就有所不同了。他与林荣平有相似的奋斗经历，只是没有爬上经理的宝座。他向刘小玲叙述他的家境与奋斗，与陈映真早期的另一短篇《家》里“我”的心态十分相似：“从小到大，我在贫穷和不满中，默默地长大。家庭的贫穷，父亲的失意，简直就是绳索，就是鞭子，逼迫着我‘读书上进’。让我觉得，以家境论，以父亲的失意，我本早就没有求学的机会了，而我得以一级一级地受教育，读完大学，又读完硕士，却从来没有人问过我。我自己想要什么，想干什么……”（陈氏，1988：3.119）詹奕宏清醒地认识到贫穷环境的压迫盖过了个人的自由选择，并且为此苦恼（这苦恼与黄静雄的苦恼多么一致！黄静雄一边身不由己地在公司里谋生糊口，并卷入了肮脏的公司政治，难以自拔，一边又无限怀念青年时代的梦想，希望能摆脱物欲从事自己喜爱的电影事业）。但对个人自由选择的向往，最终促使他毅然挺身而出，以辞职抗议美国老板摩根索对中国人的侮辱。他选择了自由和人的尊严、民族的尊严。这也是詹奕宏在境界上高于林荣平、黄静雄等人物的地方。有些批评家只

看到詹奕宏此举所蕴含的民族主义精神，看不到詹奕宏思想深处对于个人选择自由的崇尚（正是这一点使他把人的尊严放在一切之上），因此未免低估了这个人物的价值[①]。在被称为“政治小说”的陈映真的后期小说中，“贫穷”的问题仍占举足轻重的地位。《山路》（1983）中的殉道者蔡千惠让人想起康雄的姐姐。她的少女时代是和一群理想主义青年联系在一起（一如康雄姐姐之于康雄和那个小画家）的。不幸在白色恐怖的五十年代，她的恋人黄贞柏被逮捕了，而他的朋友李国坤因为蔡千惠的父母和二兄的出卖被抓走枪毙，蔡千惠为了替家人赎罪，伪称国坤的妻子，来到李家，照顾国坤一家老小。几十年来，她茹辛含苦，无私地献身给这个贫困、残破的家庭，努力忘掉与国坤有关的政治恐怖和创伤，促使国坤之弟李国木“回避政治”，“努力上进”，终于使一个“原是赤贫，破落的家庭的孩子”，读完了大学，取得了会计师的资格，并可以在台北市东区租下一间“虽然不大，却装潢齐整而高雅的办公室，独自经营殷实的会计师事务所”。从此蔡千惠像康雄的姐姐那样生活在舒适而遗忘了那段痛史的日子里。黄贞柏等人的释放，唤醒了蔡千惠的所有记忆。面对黄贞柏，犹如康雄之姐面对十字架上的耶稣和死去的康雄。她的精神崩溃了，衰竭而死。其中原因披露在她留下的遗书中：

近年来，我戴着老花眼镜，读着中国大陆的一些变化，不时有女人家的疑惑和担心。不为别的，我只关心：如果

① 参见刘绍铭：《陈映真的心路历程》（1984年7月《九十年代 月刊》），收入《陈映真作品集》第十五卷，第34—40页。

大陆的革命堕落了，国坤大哥的赴死，和您的长久的囚锢，会不会终于成为比死、比半生囚禁更为残酷的徒然……

我突然对于国木一寸寸建立起来的房子、地毯、冷暖气、沙发、彩色电视、音响和汽车，感到刺心的羞耻，那不是我不断地教育和督促国木"避开政治"，"力求出世"的忠实的结果吗？自苦、折磨自己、不敢轻死以赎回我的可耻的家族的罪愆的我的初心，在最后的七年中，竟完全地被遗忘了。

我感到绝望性的、废然的心怀。长时间以来，自以为弃绝了自己的家人，刻意自苦、去为他人而活的一生，到了在黄泉之下的一日，能讨得您的和国坤大哥的赞赏。有时候，我甚至幻想着穿着白衣，戴着红花的自己，站在您和国坤大哥中间，仿佛要一道去接受像神明一般的勤劳者的褒赏。

如今，您的出狱，惊醒了我，被资本主义商品驯化、饲养了的、家畜般的我自己，突然因为您的出狱，而惊恐地回想那艰苦、却充满着生命的森林。然则惊醒的一刻，却同时感到自己已经油尽灯灭了。①

六十年代的康雄的姐姐希望通过为弟弟修建一座有十字架的豪华墓园，然后安心地逃避他的思想带来的恐惧和骚扰；八十年代的蔡千惠也试图以献身行为来激励烈士遗族奋发读书，摆脱贫穷，以为从此可以遗忘五十年代的痛史。两部作品相差二十余年，然而使人物苦恼的问题却没有太大的改变。这个问

① 《陈映真作品集》，第五卷，第 64－65 页。

题就是年轻的康雄提出的悖论:"富裕能毒杀许多细致的人性",而"贫穷本身是最大的罪恶……它使人不可免的,或多或少的流于卑鄙龌龊……"。用"浪漫"、"写实"来分别描述从《我的弟弟康雄》,《夜行货车》到《山路》的风格的变化,便显得捉襟见肘。如果说"康雄"是浪漫的,那么詹奕宏、蔡千惠便是"写实"的么?陈映真的小说毋宁是"问题小说"、"思想性小说",风格的变化倒是极不显眼的。这是他的长处,也是短处。因此我们可以称之为思想性的抒情诗人,而不能称之为变化多端的文体家。

个人与环境的对立是陈映真小说的第二大问题。这种对立并非简单的互不相容,而是浸透着作者温厚的人道主义胸怀的互相对立而又互相依存,互相塑造而又互相分裂的关系:主人公的意识往往超脱于他的环境,超出他身边人物的意识,但又往往成为这种公众意识的牺牲品。《家》(1960)中写道:"父亲死后不久便赶上联招考试,因此全村的人都在望着我—— 以一种我所厌恶的善心,期待着一个发奋有为的青年,在丧父后的悲愤中,获得高中金榜的美谈,好去训勉他们的子弟们。然而我终于在全村中带着可恶的善心的凝视之前落了第,而后在一种热病的忧愁中离开了家。"(陈氏,1988:1.20)《家》的叙述语调,让我们感到叙述者尽管努力按照母亲和村人的期待来塑造自己(犹如《夜行货车》詹奕宏的自述),但内心深处却在反抗这种违反初衷的选择。他以早熟的智慧参破了世俗生活那些很现实的期待,看出那是对人性的一种摧残:"后来我几乎每堂课都看见无数青而瘦的学子们的手在空中挥舞着,抢夺授业者的嘴里降下来的'吗哪'。渐渐的,仿佛也听见无数的悲鸣之声流行于这惨惨的抢夺之上。忽然也自觉,这个幻象无非是引源

于儿时对于忌中之家的功德场上那种挂图中的血湖的印象罢了：也是许多的青而瘦的手挥舞着，曲扭的嘴脸们呐喊着。”“一个阴影照在一条象征的路上，那里挣扎着、践踏着蚁一般的学生们，无非是想通过一扇仰之弥高的冷冷的窄门……”(陈氏，1988：1.21)

然而他的悟性，或者说，他对于人性异化的警觉和厌恶，最终并未能阻止他也去走这条路，也去闯这扇“窄门”。因为现实要求他必须实现妈妈的愿望，必须承担起因为父亲早逝而留在他肩上的负担。现实环境的条件是造成陈映真的人物“精神分裂”的最终原因。

在《乡村的教师》(1960)中，也可以看到吴锦翔与其环境、与周围人们的这种分裂的关系。他热爱他们，却无法改造他们，相反，他们古老的意识没法真正地理解他，反而把他吞噬掉了。《故乡》(1960)中的哥哥原是“高大、强壮，的确很英伟”的“俊美的太阳神”，一个虔诚、热情地生活着，工作着，将生命奉献给基督教和医疗事业的人，白天在焦炭厂为工人服务，晚上洗掉煤烟又在教堂里做事，但降临家里的突如其来的一连串灾难彻底地改变了这个人，他沦落为赌徒，“变成了一个由理性、宗教和社会主义所合成的壮烈地失败了的普罗米修斯神”。(陈氏，1988：1.40)环境吞没了这个太阳神。除了这些早期的作品，后期的作品也有不少陈映真式的与环境对立的人物。譬如孤独而执着的贺大哥［《贺大哥》(1978)］一个人以爱心为一场不义战争(越战)赎罪。对他的描写颇有某些神圣的暗示，令人想起那忧郁而坚定的拿撒勒人耶稣(然而耶稣自身没有任何罪感，而贺大哥却有不堪回首的罪孽往事：参与过美军在梅莱村虐杀无辜贫民的战争暴行)：“河上有一层薄薄的迷雾，渡船

上只有一个乘客，细看是一个高大的外国青年。河水潺潺地流着。我们几个在都市里长大的孩子，都屏息定睛地看着那渐摆渐近的渡船。”“我想起错身而过时的他的脸：日晒得发红的脸，瘦削的、浓眉的脸，蓄着仿佛圣诞卡上的耶稣的胡子的脸。”（陈氏，1988：3.63—64）这个渡河的景象暗示了贺大哥与他的环境的关系：不知从何而来，将往何处；既属于这块土地，又恍然如画；热爱人，却得不到人的理解。此外，如詹宏志之于马拉穆公司，黄静雄之于莫里逊公司，高东茂之于恐怖的五十年代［《铃珰花》（1983）］等等，都是在与环境的对峙或妥协中显出了自己的意义。而环境也衬托出陈氏人物的“乌托邦主义”色彩。

南方朔写道：“无论任何型态的文化，都有着乌托邦的传统。这种传统可以作许多解释：它可以是犹大教里‘智慧之树’的寻找，也可以是耶稣伊甸园的重归，或者是中国无忧社会的重视，或者是人类快乐原则的追求。无论任何传统，或作任何解释，乌托邦主义一定有‘第一要义’，那就是现世乃是一种堕落：‘道德的人’被抛弃到了‘不道德的世界’。一个乌托邦主义者必然是个批判者，现世的否定者。”[①] 乌托邦主义的冲动，便是陈映真思想与写作的原动力。与前期（入狱前）的小说相比，后期（出狱后）的小说处理人物与环境的对峙时，多了一些社会的参与，尽管那些投入己所不欲的资本主义社会生活的人物在行动中显得疲惫，无奈。戈尔德曼在谈到卢卡契的小说理论时说，“小说是一种堕落的（卢卡契称之为‘恶魔般的’）追求的

① 南方朔：《最后的乌托邦主义者——简论陈映真知识世界诸要素》（《陈映真作品集》第六、七卷的序言，第19页。）

经历，是在一个同样堕落的世界里，然而又不是以另一种激进程度，以另一种方式对真实价值的追求。”[①] 如此看来，乌托邦主义者恰恰从小说形式里找到最佳的安身立命之地。或者反过来说，小说形式正好是乌托邦形式。这两者无分轻重。戈尔德曼指出，“在卢卡契研究的小说形式里，都有一个主角，他非常恰当地称之为有疑问的主人公。”小说形式具有主人公的堕落与世界的堕落两种既相对立又颇一致的结构。莫泊桑《漂亮朋友》中杜洛华由低贱向高层的升迁，表明了他和他的世界的堕落，事业上的成功是以道德和人格的堕落为代价的。帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》则相反，日瓦戈医生最终的“堕落”（穷困潦倒）却正是他的人格和精神的一种升华，他的“堕落”只不过控诉了他的环境（世界）的堕落。这是颇具反讽意义的。日瓦戈在心里对他周围的人们说：“亲爱的朋友们，噢，你们和你们所代表的圈子，还有你们所敬爱的姓名和权威的才华和艺术，是多么不可救药的平庸啊。”[②] 但他不能坦率地说出这个想法。这一点，就表明他也是这些平庸者之一，他至多只能说是在思想意识上保有一点众人皆醉我独醒的独特之处，虽然此时他已变得“越来越衰弱，越来越邋遢”了。他说：“我们这个时代经常出现心脏细微溢血现象。它们并不都是致命的。在有的情况下人们能活过来。这是一种现代病。我想它发生的原因在于道德秩序。要求把我们大多数人纳入官方所提倡的违背良心的体

①② 吕西安·戈尔德曼：《论小说的社会学》，中国社会科学出版社 1988 年 6 月初版，第 2 页。

② 帕斯捷尔纳克：《日瓦戈医生》，中译本，“结局”，第 655 页，外国文学出版社 1987 年初版。

系。日复一日使自己表现得同自己感受的相反，不能不影响健康。大肆赞扬你所不喜欢的东西，为只会带来不幸的东西而感到高兴。我们的神经系统不是空话，并非杜撰，它是人体的神经纤维所构成的。我们的灵魂在空间占据一定的位置，它存在于我们身上，犹如牙齿存在于口腔中一样。对它不能无休止地奸污而不受惩罚。"[①] 陈映真短篇小说里有疑问的主人公更多地是日瓦戈医生式的人物，这些人物从前期作品一直延续到后期作品。不同的是，后期作品还出现了杜洛华一类的人物，最典型的如《上班族的一日》中的杨伯良，《赵南栋》中的赵尔平，但这类人并没有“疑问”，他们往上爬也不是靠出卖色相，而是出卖人格和尊严。在陈映真笔下，他们是在追求物欲的满足中因精神贫困而堕落的。陈映真有疑问的主人公几乎都在与之对立的“堕落的世界”中，因为无限地探索心灵承受和忍耐历史一政治处境（即现实层面）所给予自己的苦难（往往以一种道德罪感的形式出现），而终于毁掉。这些思想者代表着乌托邦的理想，战胜他们的往往是思想贫困的环境和人物。从康雄，吴锦翔，《故乡》中的哥哥，阿尼都斯，犹大，到贺大哥，林荣平，黄静雄，张维杰（《云》），高东茂（《铃珰花》），蔡千惠（《山路》）……陈映真的人物都背负着堕落了的环境的沉重负担。

最后，我们来看一看陈映真小说最富于诗意的方面，性压抑及其转换。政治和性的压抑都出现在陈映真的小说中，而且从早期到后期一贯如此。不同的是，“华盛顿大楼”系列增加了“文化”的压抑，尤其是外来文化的压抑，它以失去本土文化作为代价。由此，我们看到，关于性的话语被巧妙地转变为一种

---

① 帕斯捷尔纳克：《日瓦戈医生》，中译本，“结局”，第657—658页。

意识形态的话语。关于后期小说，我只想提一提《夜行货车》就够了，刘小玲过着“从一个男人流浪到另一个男人”的生活，后来的选择是在林荣平与詹奕宏之间摇摆，最后选定了那位虽然有些粗暴（陈映真试图从他的艰难家境和奋斗历程解释这种粗暴的原因，暗示了某种包含着个人选择之自由和人格尊严的东西）却率真坦诚的詹奕宏。陈映真的叙述偏向了詹氏，希望以他的人物一直为之心颤的“温柔的乳房”——女性爱的象征——来抚慰因为人格与民族尊严的问题真诚受苦的人物。

在陈映真早期小说中，性的压抑并非以禁欲主义的形式出现，相反，它是以性的某种厌倦而不是匮乏出现的，真正匮乏的是发自内心的爱，这犹如他关于道德问题的思考，对陈氏来说，重要的不是体制化、规范化的道德教条，而是内心的道德律令。因此，我们从陈氏小说中看到的“厌倦”意象，几乎也都与“性爱”问题有关。此外，我们注意到，陈氏人物那些无能于爱或找不到真爱的人物的“厌倦”，往往与某种潇洒的精神气质联系在一起。厌倦因而被赋予一种现代人（准确些说是战后一代台湾人）难以摆脱的略带颓废的苍白而令人动心的美感。我想这几乎也可以说是一种古典的美吧，有些像古希腊人的众多雕塑所显现的那种神人共有的美感。

《猎人之死》（1965）不常被评论家提到，但这部借助神话题材来抒情的作品，与容易引人注目的《加略人犹大的故事》（1961）一样，应该得到重视。如果说犹大的故事隐喻了陈映真作为社会改革家与基督教人道主义启蒙者二者之间的矛盾冲突，那么猎人阿都尼斯之死则象征了陈映真感情生活的矛盾冲突，即性与爱之间不可兼得的苦闷。而且，像其他作品一样，陈氏对这一古老神话的现代叙述，处处不忘暗示产生这种精神苦

闷的时代背景。于是《猎人之死》超越了单纯性苦闷的诗意叙述，变成某种意识形态的文学寓言，为个人的性压抑找到了美学的和历史的内涵。陈映真有意在首段与末段发表发人深省的议论："在临近了神话时代的废颓底末代，通希腊之境，是断断找不到一个浴满了阳光的、鹰扬的人类的"；然而"自从猎人死后，那个古老而堕落的众神的世界，确乎整个地动荡起来了。那时火种早已自普洛米修斯神之手开始流散在人间。我们便这样地将历史从凶恶而充满了近亲相奸废颓的奥林帕斯山的年代，转移到人类底世纪了。"[1] 这一时代设定了猎人阿都尼斯的生存空间，注定了他由于患有"轻度夸大妄想症"，而变成一个"孤独的，狐疑的，不快乐的人。"在与热情奔放的女神维纳斯的被动的恋情中，这位悒悒不欢，带着由孤独而来的苍老，"仿佛一只在未熟之际便枯干了的果实"的猎人，便显得温柔而疲倦，只顾沉醉在自己制造的妄想与悲戚之中，而无能于爱。这在维纳斯这样一个"那么放纵着生命，又那么热切爱着生底感觉"的女神看来是难以理解的。但陈映真明白其中的原因："其实他并不是没有情欲的人。即便是那么拙笨的拥抱和爱抚里，他的男性也毫无错误地兴奋着。他只不过是一个因着在资质上天生的伦理感而很吃力地抑压着自己的那种意志薄弱的男子罢了，或者他是个理想主义者罢。而且在那么一个废颓和无希望的神话时代底末期，这种理想主义也许是可以宝贵的吧。然而，其实连这种薄弱的理想主义，也无非是废颓底一种，无非是虚无底一种罢了。"作为叙述者，陈映真既为猎人进行解释辩护，又意识到这种苍白人物的无望。他们的"理想主义"只能让自己意

[1] 《陈映真作品集》第二卷，第21，37页。

识到现实的腐败，而无力于改造它或等到未来。于是耽于"思想"，以及那天生的伦理感，对于爱的敏感，无爱之欲情的厌恶，便使猎人丧失了真正猎人的男子气概．从肉体到精神，只显得柔弱而阴气，然而他诚实，他甚至洞察维纳斯这专司爱情的女神其实也是"无能于爱情的"，虽然她说"爱着的时候总觉得比什么都真实"，但她也无法掩饰"爱""一旦过去了"的那种单薄而空茫的感觉，她也因为在放荡的神们的欲情里流浪而厌倦了。猎人的诚实让女神勾起"爱"的回忆，但这一切都极短暂。猎人深知"神"的世界已像自己一样再也鹰扬不起来了。他们都是"寂寞的，岌岌的危城"，希望只有寄托在未来的人的世纪。于是他告诫女神不要再"流浪"了。寻找真爱吧！于是他在对未来的理想憧憬中平静轻松地自沉湖底，告别了他的时代。

但猎人阿都尼斯事实上并没有死。这个苍白的家伙又在《最后的夏日》（1966）里化身为郑介禾，不仅漂亮，而且"又恢复了那种带着几分忧郁的眼神"。他显得英俊潇洒，不像裴海东那样既垂涎于同事李玉英的美色，又装模作样，虚伪阴险；也不像邓铭光，对李玉英先殷勤，后辱骂，没有绅士风度。因为他真正爱过一个女人，"一个真正懂得爱，也懂得叫别人去爱的女人。"但那女人死了，于是郑介禾疲倦了，显得有些玩世。《最后的夏日》将性爱问题的探讨转化为对人与人之间的沟通与关系的探讨。小说第一节以"蜻蜓"这个意象来暗示了这一点：一只大头蜻蜓在死命地撞着玻璃窗子。它明明可以透过窗子看见里面的东西，却进不去。"它们总是注定了永不能识破那一面玻璃的透明的欺罔的。"蜻蜓的悲哀也是人的悲哀。

如果我说《猎人之死》里的猎人又托生为《唐倩的喜剧》（1967）里的存在主义者胖子老莫、逻辑实证论者罗仲其，而维

纳斯又托生为"唐倩"，那也符合实情。可悲的是，尽管是"转世"托生，他们却仍然见不到那鹰扬的"人类底世纪"。胖子老莫、罗仲其依然是凭着那点象征着"理性"的"存在主义"和"逻辑实证论"，吸引了"以各种方式去把男人驱向困境为乐"的唐倩。然而习惯于流浪的唐倩发现，这些人还是像他们的前身猎人那样"柔弱而阴气"，而且除了欲情，根本谈不上"爱"，与"猎人"相比，反而堕落了。当然，与"维纳斯"相比，唐倩也堕落了。"性"的话语在《唐倩的喜剧》中变成机智的嘲讽，左右开弓，嘻笑怒骂，对唐倩，对象征着六十年代夸夸其谈的读书界进行了无情的讽刺——他们鹦鹉学舌而思想贫困，其智性生活——如床第生活，有欲无情，除了"必须在永久不断的证实中，换来无穷的焦虑、败北感和去势的恐惧"（陈氏，1988：2.106），渐渐丧失信心之外，一无所有。猎人阿都尼斯自沉前曾期待"人底世纪"来临，那时"男人与妇人将无恐地，自由地，独立地，诚实地相爱"（陈氏，1988：2.37），这情景却并没有踪影。人们生活的时代，依旧找不到充满了阳光的、鹰扬的人类。

与陈映真小说的性压抑问题相关的，是女性形象的塑造。"从一个男人流浪到另一个男人"的女性角色，除了《猎人之死》的维纳斯，还有唐倩，《夜行货车》中的刘小玲，《将军族》（1964）中的小瘦丫头儿，《凄惨的无言的嘴》（1961）中惨死的雏妓，《六月里的玫瑰花》（1967）中的爱密丽，《永恒的大地》（1970）中的女人，《上班族的一日》（1978）中的 Rose 等等。这些女性角色，无论在陈氏的第一人称小说还是第三人称小说，都有一个共同点：她们的对象都是那些受难者。除了这些"流浪者"，还有一些非流浪的女性，如康雄之姐，娟子

（《猫它们的祖母》），希罗底（《加略人犹大的故事》），季公之妻（下女）（《一绿色之候鸟》）和《面摊》（1959）中的母亲等人。在陈映真目前的三十三篇小说中，除极少数篇幅没有这种男/女对立的结构性因素外——例如《乡村的教师》吴锦翔没有任何一个年龄相仿佛的女性作他的安慰者（除了他的母亲），《铃珰花》的高东茂亦然，这篇作品唯一“性”的暗示是叙述者“我”对于玩伴曾益顺早熟的男性的凝视；此外是《家》，叙述者“我”因父亲之死，承担了一家的重任，取代了父亲在母亲心中的位置——大部分作品都有一个关键性的女性角色，夹在受难者与他们的环境之间，起着缓冲的作用，缓和受难者在外面遭受的挫折和痛苦。她们不仅是安慰者，也是“救赎者”，帮助受难者寻找和重建男人的信心。然而，这些受难者有的找到了爱情而获救（如《将军族》中的三角脸之于小瘦丫头，虽然双双殉情，却因爱死得庄严肃穆；《六月里的玫瑰花》中巴尔奈之于爱密丽，《一绿色之候鸟》中季公之于下女，詹奕宏之于刘小玲等）；有的却只有欲情而无爱情，终于陷于绝望的欲海中，恐惧不宁（如《唐倩的喜剧》中胖子老莫、罗仲其等人之于唐倩，《永恒的大地》中儿子的病态恋情等等）。李昂是较早注意这些女性角色之作用的评论者。她指出，陈映真是个“很男性中心的作家”。他笔下的女性大都有着质厚的嘴唇，修长的腿，云云的长发，温柔的乳房，很性感，很丰腴，具典型的“大地之母”的特征。陈映真塑造这些“非常母性”的女性来安慰那些需要不断来证明，而又会有无穷的焦虑、败北感和恐惧的男性，李昂认为这是潜在陈氏创作心态的一种“基调”。[①]

综上所述，陈映真小说探讨的“问题”——贫/富对立，人/环境对立，男/女对立（性压抑及其转换升华）——一直从早

期延续到后期。从他出狱后创作的小说看，《贺大哥》(1978) 和《累累》(1979) 延续了前期的题材（《贺》与《六月里的玫瑰花》同是对越南战争的反省作品；与《哦！苏珊娜》有同样基督教背景；《累累》与前期写老兵的小说亦同属一个题材系统，如《将军族》等)；“华盛顿大楼系列”[《夜行货车》(1978)，《上班族的一日》(1978)，《云》(1980) 和《万商帝君》(1982)] 虽然开辟新的表现领域，却是旧人物对前期同一问题继续探讨，是由少年步入中年的成熟的人物对新的环境的参与；至于所谓“政治小说”[《铃珰花》(1983)《山路》(1983) 和《赵南栋》(1987)] 还是继续了康雄、吴锦翔、犹大的问题。为此，我认为陈映真的文风并没有改变。改变的只是他处理所感到的焦虑的方法：忧郁的陈映真起初是把他少年时代的疲惫和幻灭感以小说形式描绘出来，后来渐渐将这种深重的个人苦难转移到其他人物身上，让诸多人物共同分担了他的忧郁。这些人物有他自己的影子康雄、吴锦翔，有《故乡》中的哥哥等本土人物，他们后来扩展到军曹巴尔奈（《六月里的玫瑰花》）《夜行货车》的詹奕宏，《贺大哥》中的贺大哥，《云》里的张维杰、何大姐、写日记的女工，《万商帝君》中的“万商帝君”，乃至赵南栋。此外还有前后期所写的众多大陆人。他们分担了为台湾社会感到的忧伤，于是个人的苦难取得了社会的苦难、历史的苦难和时代的苦难的形式。他并且从社会、历史的框架去分析这两种苦难的原因，从早期到晚期都延续了这种属于他也属于整个台湾社会的苦难体验，或者确切些说，属于台湾社会

---

① 参见尉天骢、李欧梵、李昂、蒋勋等人的笔谈：《三一年代的传承者》一文，原载《爱书人》1980 年 10 月 15 日第一五四期。收入《陈映真作品集》第 8 卷的“附录”，第 185 页。

里那些感到了相同的苦恼和焦虑的知识分子的苦难体验。他们的写作汇集成一种富有社会、历史与文化价值的精神现象，为我们描绘战后当代台湾的某种面貌。

陈映真的改变还在于，入狱以前，他耽于以小说这种艺术来隐秘地表达自己的苦难和向往，出狱以后，他便更多地借助了其他写作形式——例如文学评论、随笔、杂文，政论等等——来分析、批判、解剖他在自己的艺术中感觉到的东西，包括自己年轻时曾为之着迷的那些忧伤而凄美的感情。于是，他的小说曾描写过的自我辩驳的情景在更大范围内再现了：一方面是小说世界，另一方面是对它的批评、剖析、阐述、旁白；一方面是虚构地叙事，在审美过程中摆脱现实的苦恼与束缚，另一方面是雄辩地写作，以文论政论直接与他的世界对决。然而在所有的写作背后那个真实的陈映真，从少年时代就怀着难以摆脱的精神焦虑，即面对现实与理想的冲突而矛盾痛苦的心态，始终如影随身般出现于字里行间，挥之不去，或者默默不语，或者慨然太息，或者振奋雀跃，或者黯然神伤。陈映真的身上，一直存在着的两个人，即姚一苇很早就认出来的那两个人，那个富有艺术气质的热情敏感的幻想的小说家和那个厌弃幻想（因为常为幻想所苦），以为它不切实际而意欲行动的理智的革命者或改革的思想者，互相吸引着，争辩着，从后台走到了前台。

第 3 章

“异端”写作的策略——论陈映真的理性话语

谁如智慧人呢？谁知道事情的解释呢？人的智慧，使他的脸发光，并使他脸上的暴气改变。

——《旧约·传道书》Ⅷ—1

陈映真为他的苦难人物设定了一个特定的年代，在小说中，这年代便是“充满了阳光的、鹰扬的人类”尚无踪迹的“神话时期的废颓底末代”；[1] 在他的理论里，这年代便是“国际冷战·民族分裂”的时代。他的人物，怀着苦思这个时代的历史-政治处境的忧郁，从少年步入成年，从嗜死走向妥协和无望的抗争。这些有疑问的主人公们，以天生的伦理感，清醒地沉思自己生活的现实环境，发现它遗留着难以清洗的道德污垢，背负着过于沉重的历史包袱，然而多少人对此麻木不仁，无动于衷！于是，陈氏的人物担当了思想、忏悔的使命，徘徊于现实与未来，将生与未死之间。人物的苦难乃由“思想”产生，他们注定不是到世上来享受的，而是来完成某种“使命”，来寻找人的真正的生活。因此，“贫穷”虽是他们极力要摆脱的枷锁、安逸

① 《陈映真作品集》第二卷，第21页。

的富裕却不是目的本身。相反，安逸产生了罪感，使人物因忘掉使命而深感不安。体验苦难——包括遵从内心的道德律令而厌弃现实、自我以及苦苦追寻真正的爱心——是陈氏主人公们生活的核心。苦难表现为现世生活中身不由己、别无选择的不自由状态。因而强调发自内心的个人选择（这最终导向社会主义），听从内心道德律令的呼唤（这“律令”后来作为合乎理性的社会选择），既是环境作用的必然结果，又是这些人物高出环境的地方。描写和分析这些苦难，便意味着某种意义的超越。作为“救赎之道”，陈映真在小说中叙述特定权力关系中社会夹层人物的苦境，借助小说中的对话、分析和旁白剖析这些苦境，将叙述的意识形态天平偏向权力关系中的底层人物和中层人物，另立对抗现实的新权威。小说中的理性话语又衍化成为小说外的“旁白”，即非小说的写作。本章论述陈氏小说的理性话语与其他理性话语的关系。

一、权力关系与叙述策略

《圣经》“创世纪”第二十二章叙述了上帝试验亚伯拉罕的故事。上帝让亚伯拉罕带他的独生儿子以撒到摩利亚地去，在指定的山上把以撒献为燔祭。亚伯拉罕不敢违抗，在上帝指定的地方筑起祭坛，把毫不知情的儿子捆绑起来，放在坛的柴上。就在亚伯拉罕伸手拿刀要杀他的独子时，上帝的使者阻止了他，并用一只公羊取代了他的儿子，因为他的行为已证实了他对上帝的真敬畏。

这古老的故事可议的地方颇多。它似乎意在说明人必要时

就得放弃人间的道德心而绝对服从超人性的上帝的任何命令。我们无法知道亚伯拉罕是否真的听见上帝的声音，也无从知道耶和华的使者是否真的来得如此及时，根据宗教的信仰，这是绝不容怀疑的，必须弃绝人的理性去相信，因为人的有限是可知的，而上帝的无限和大能也是可以推测的，有谁真正知道天地万物、宇宙空间的来历呢？然而叙述者究竟是人而不是上帝。叙述者借上帝的形象使自己的叙述有了权柄和力量。我们从亚伯拉罕燔祭的最后结果中看到，他的儿子获救了，他自己通过了考试，得到了上帝的信任和庇护，并被赐予人间的荣耀和延绵不绝的幸福。这是虔信者的奖赏，但不是他的目的，目的似乎就是虔信本身。这是宗教写作的特点：叙述的天平偏重于上帝的权威，但又利用上帝的大能作了人间幸福的承诺。而世人事实上重的是上帝的承诺与奖赏。当虔信而无奖赏时，便如约伯，在无尽痛苦之中责问上帝的不公（陈映真的《故乡》中的哥哥也是如此。）但他诚实的质问来自自知无罪的虔敬心，因而最后还是得到了上帝的宽恕和奖赏；当虔信反受惩罚时，一般人便会从此怀疑不安，甚至颓唐，堕落，只有像耶稣那样的上帝之子，能够泰然处之，以死来唤醒世人的良知，为世人的罪孽作救赎（陈映真的《贺大哥》中的贺大哥透露了相近的意图）。无论《圣经》所要训诫的目的为何，我们从亚伯拉罕的故事看到了人类关系中的一个很重要的方面，即与“权威”有关的三角关系：权威、执行者和牺牲品。“权威”一般具有影响他人行为的权力，权力是控制的手段和结果，或者是带来所愿望的条件的能力。“上帝”是至高权力的象征。亚伯拉罕是执行上帝命令、体现其权力意志的人，而他的亲生儿子便是典型的牺牲品。没有亚伯拉罕，无以实现上帝的权威与大能；而亚伯拉

罕作为一个人所具有的人类道德心，使他必须忍受内心的冲突导致的巨大痛苦才能执行上帝的命令。执行者与牺牲者的关系越近，他内心的痛苦就越深。当这种痛苦超过了内心所能忍受的限度时，执行者便有可能彻底摆脱权威的命令、权力对自己的影响，成为权威的反叛者。这时候，权力便得不到实现。(我们在这里看到了希伯莱传统和希腊传统的区别。在前者的圣经中，亚伯拉罕的杀子之痛是以得到上帝的信任作为弥补的，父子之间的亲情被人神之间的契约所制约和超越，它的可能的悲剧性也被未来的期待瓦解了；在希腊悲剧中，父子的冲突则采取了走向毁灭的形式，神没有未来的承诺，因为神也摆脱不开命运的权威，因此，前者是宗教的，超悲剧的，后者是人间的，悲剧的。) 因此，权力事实上是处在关系之中，离开了关系，权力便没有了依托。命中注定处于权威与牺牲者之间的执行者面临着忍受精神分裂的可能性，他要么继续服从权威的命令，要么拒绝遵从权威的命令而留意牺牲者的请求（试想倘若上帝不派使者前来阻止，亚伯拉罕亲手杀子之际的情形!) 因此，权威及其权力的运作并不是在自由的领域里不受任何抵制地进行，相反，它既然必须处在这种三合一的关系之中，就也必须面临着各种可能性，这一三角关系对权威所发挥的作用同样具有制约力。关键要看各自的亲疏距离和利害关系。

权威与牺牲者的关系总是疏远的，权威与执行者较前者为亲，权威对执行者具有制约的力量和利害关系。这二者的距离越亲近，权威的力量越强；距离越远，权威的力量越弱。就执行者与牺牲者关系而言，其亲疏不等。彼此的距离越亲近，权威的力量就愈弱；距离越远，权威的力量愈强。[1]"蔑视权贵易，得罪朋友难"，说的就是这种距离关系。一般人与权贵的关系都

较疏远，所以可以笑傲公侯，无所顾忌；但朋友是自己圈中人，关系较为密切，便不好使气傲物了。人类的良心比较容易显示于在近距离的接触中。所以古代皇帝的微服私访，便是“权威”试图越过“执行者”这个中介来逼近“牺牲者”的一种尝试。然而私访只是“开明君王”的偶尔为之，君王的权威一般还是借助“执行者”这个中介。而士人是“人民”某种程度上的喉舌和代表。在反抗现实中的“权威”时，往往既采取直接反抗的形式，也采取间接反抗的形式，这就是不承认现实的权威（例如政治上的君主，王权，宗教上的教会，教会阶层——神父，牧师等）而另找“权威”，例如越过王权、神权直接与“人性”、“上帝”交流（文艺复兴时期和宗教改革时期的策略）；或者以科学的知识和思想来反抗权威（现代社会以“科学”、“民主”、“民族”、“实事求是”等旗帜来反帝反封建反迷信等）。对“执行者”和“牺牲者”的偏重一直是文学创作的传统，这是文学写作异于宗教写作的地方。因为处于中介地位的作家看到了这二者更为具体亲切的人间性、悲剧性以及他们所能提供和展开的复杂深邃的精神空间。

陈映真在他的第一篇作品《面摊》中，就开始把那些忍受着内心痛苦的形象，那些具有爱心的、处于现实的权威（这个权威在陈氏早期作品中往往被隐藏得很深）与牺牲者（百姓）之间的“执行者”，引入台湾的小说中。好心的警官出人意外地放过了无照摆设“面摊”又没有进行户口登记的一家人。这使得刚从乡下来，全靠这小本生意来救治生病儿子的夫妻俩感恩不

① 参见 Stanley Milgram 的文章《服从与反抗权威的某些条件》(Some Conditions of Obedience and Disobedience to Authority) 原载《Human Relations》（人类关系）第十八卷（*1965* 年），第 *57—75* 页。Plenum 出版公司。

尽了。故事很简单，但陈映真深入挖掘了这表面简单无奇的故事里的心理内容和历史内容。倘若考虑到台湾光复后于1947年2月28日爆发的全岛爆动导火于当时的警察对于违禁经营的小摊贩的暴行[1]，考虑到日据时代的台湾小说所揭露的日本巡查、汉奸鱼肉乡里的形象，那么陈映真的《面摊》便有了其不可忽视的文学价值。警官的“疲倦”乃是出于内心的矛盾痛苦：他既要执行命令，又要遵从自己的良知。由于他深刻地体验到下层人民的生活苦难，他默默地反抗了现实的权威，默默地温馨地帮助了那艰难生活的家庭。这个故事被陈映真以诗一般的语言叙述出来，动人心魄：

他们逐渐走出了这座空旷的都城，一拐、一弯地从睡满巨厦的大路走向瑟缩着矮房的陋巷里。

“他是个好心人”，爸爸说。半截香烟在他的嘴角一明一熄：“好心人。”

走在摊车左侧的妈妈。只是默默地走着，紧紧地抱住孩子。沉思的脸在泄漏暗淡的街灯下显得甚是优美。孩子舒适地偎着妈妈软软的胸怀和冰凉的肩项。

“他，不要钱么？”孩子说：“不要，不要——”而不幸的，孩子又爆发了一串串长长的呛咳。父母和格登格登的摊车都停了下来。痛苦的咳声停止以后，只留下妈妈轻轻

---

① “二·二八事件调查报告”（《中央日报》1988年3月10日公布）这份官方文件称，事变初期是由专卖局缉私伤毙人命而起。被击毙的陈文溪，“系一流氓头之弟，故流氓首先参加，利用一般民众之排外心理，及不满政府现况心理，鼓吹扩大，为事变初期之主动者。”这份报告写于1947年，撰写人为当时的闽台监察公使杨亮功，监委何汉文等人。

地拍着孩子的项背的声音。这声音在如许沉静的夜里，听起来会叫人觉得孩子的体腔竟是这样的空洞。[1]

一个总带着困倦而温蔼的微笑的年轻人，一个不抓人的警官，一个去吃面时故意留下十块钱悄然走去的好心人，就这样在一家老小的心灵深处泛起温暖的微澜。陈映真的叙述天平显然已经倾斜了，他把诗意的赞美送给了为穷苦人而忧伤的警官。

这个警官不是亚伯拉罕，他的“上帝”也不是“旧约”的耶和华，而是“新约”时代的耶稣。他所遵从的是新的“权威”，即博爱人道主义，以此对抗现实中的权威，即具象为某种死板的法律制度或规章的“权力”。自《面摊》以后，像警官那样夹在现实“权威”和百姓之间的“臣仆”(执行者)，——用陈映真自己的术语，叫“市镇小知识分子”——便陆续带着沉思的忧郁和困倦生活在陈映真的艺术世界中。这些人物，虽然并不都具有警官那样的身份，与看不见的“权威”有某种摆脱不开的联系，但他们对于现实的权威，对他们所不得不接受的台湾现存社会制度，都难于从心底里认同。从内心拒绝认同或者抱看深刻的怀疑态度来审视自己无法选择的全部现实这一点看，陈映真的那些“受难者”是一致的。他们显得困乏苍白，变化无常，很轻易地从安逸的生活中走向疯狂或死亡。美国汉学家浦安迪(Andrew H. Plaks)注意到中国叙事作品中的文学英雄往往怀有萦绕不去的矛盾心理，因而给读者以反复无常的印象，他们性格复杂，摇摆不定，中途变卦，心境朝云暮雨。譬

① 《陈映真作品集》第一卷，第8页。

如荆轲从拖延到殉难的骤变；曹操身上并行不悖的政治残忍和琴心诗意；诸葛亮料事如神，却也限于所选，回天乏术；林黛玉敏感狐疑，情态瞬息万变，令人如坠云雾，难以捉摸等等。[1]在这一点上，陈映真的人物塑造，可以说继承了中国文学的传统。

这种特色的产生，主要由于人物处在上面所谈到的“权威”与“牺牲者”之间的夹层中，这种特殊的“臣仆”地位必然产生特殊的分裂意识，也就是我在“导言”中曾论及的“苦恼意识”。在陈映真所谓的“冷战·民族分裂”时代中的知识分子尤其如此。他们必须在现实中对冷战时代分歧的意识形态有所选择，对“民族分裂”的现实有所思考。这对象陈映真那样严肃的作家而言，意味着必须深入思考导致这种“冷战·民族分裂”局面的现代历史，特别是中国现代史。陈映真在创作伊始，就用“小说”来思考这些问题了。我们看到，他的小说人物，那些形形色色处在夹层中的“臣仆”们，痛苦地想摆脱掉历史搁在他们身上的沉重的道德包袱。对他们来说，历史并没有象时间那样消逝，它只不过变换了形态，化作梦魇，化作鬼影，化作麦克白恐怖不安的幻象。化作爱伦·坡那只神秘的猫眼，紧紧缠住从历史中蹒跚走来的人们。陈映真小说中出现的一个重要结构性因素“历史/现实”的对立，往往以“父/子”对立的象征形式出现，便是那些曾在“夹层”中喘息的“臣仆”们，经过战乱，在摆脱了“权威”对他们的束缚之后，在安逸的和平时代中，反思历史罪孽及其对现实之影响的一种方式。他们

① 参见拙译浦安迪文：《关于中国叙事文学的批评理论》，载于上海《中国比较文学》1988年第2期。

的思考，体现了陈映真的意识形态倾向，也就是说，暗示了陈氏的救赎之道。

我这里想提一提陈映真那些以大陆人沧桑传奇和战争之反思为题材的小说。如果说康雄，《家》中的“我”，《故乡》中的“哥哥”，猎人阿都尼斯、赵南栋等人物是抽象的“时代环境”的间接“臣仆”，他们之所以苍白、痛苦，是由于无法接受、认同自己的时代和环境，因为时间和环境非但不能造就他们，反而腐化、弱化、奴役、玷污了他们并剥夺了他们选择生活方式的自由，于是导致他们对这个巨大的“权威”的背叛（绝望的软弱无力的反抗）；如果说林德旺（《万商帝君》）、高东茂（《铃珰花》）、蔡千惠、黄贞柏、李国坤（《山路》）、赵庆云、叶春美、宋大姊（《赵南栋》）等人物是具体的反共意识形态、现实政治体制和资本主义社会制度下的“牺牲品”，他们或者被逼得发疯，或者惨遭迫害，在墙内墙外的“监狱”服肉体与精神的苦役，那么，那些曾经参加过内战的大陆人和参加过不义的侵越战争的美国军人们，便是名副其实的、与现实的“权威”有联系并接受其杀人命令的“执行者”。在陈映真小说中，这些人都是在事后回忆里感受到无法摆脱的痛苦的。忏悔不是在战争正在进行的时候，而是在他们已经从那种受战时权威约束的关系中退出来之后开始的（这与《面摊》中的警官有所不同）。

在写大陆人之前，陈映真就已写了一个吴锦翔。他因为思想进步，阅读社会主义书籍而被日军硬征入伍，派到南洋参加侵略战争。在婆罗洲濒临绝境时吃了人肉、侥幸活着回到了家乡。吃人肉这件事一直成为压在他心底的致命罪感。他没有因为是战争的过错而宽恕自己，正如别人也不因此宽恕他一样。带

着这个战争罪孽，吴锦翔割腕自尽，似乎自知本身的肮脏使之无力承当改造社会与改造国民的重任。涉及到非大陆人战争反思的作品，还有《六月里的玫瑰花》（1967）和《贺大哥》（1978）。这两部作品表面上都涉及到"越战"，但若从陈映真对战争后遗症的一贯探讨这一点看，它们象其他作品一样有了某种普遍性的意义。无论是黑人上等兵巴尔奈·E·威廉斯，还是化名"贺大哥"的麦克·H·邱克，都显得困顿疲倦，内心深处拂之不去的罪恶记忆，如影随身的战争恶梦，宛如被所罗门封压在瓶中扔进大海的魔鬼（这大海就是他们的潜意识），不时对他们所抱的理想、信念进行诡秘恶毒的嘲弄。象征着解脱的智慧的"所罗门"在《六月里的玫瑰》中是排长史坦莱·伯齐宣读的"伟大的合众国政府"颁布给巴尔奈的奖状令："巴尔奈·E·威廉斯是个伟大的合众国战士，伟大的爱国者。他为了我们合众国所赖以奠立的信念，远征沙场。当他为了保卫并协助建立一个独立、自由的友邦而战之时，他已经为我们自立国之初即深信不移的公正、民主、自由与和平的传统，增添了一份荣耀。"[1] 然而另一方面，心中的"魔鬼"却在提醒这位黑人奴隶的后代：他希望战争永远继续下去，仅仅因为战争让他觉得自己与白人平等，战争让他免除了黑人的自卑感，而他在战争中犯下的罪行却永远难以饶恕。在滥杀无辜、扣动板机将一个抱着断臂布娃娃的女孩杀死的那一瞬间，没法洗清的罪孽便留下了，这犹如贺大哥曾在梅莱村犯下的烧杀奸淫的大罪一样。但堂皇美丽的国家权威的声音让巴尔奈觉得他为了维护个人或本民族的自尊心值得去进行一场在别国领土上的"爱国"战争。这

---

① 《陈映真作品集》第三卷，第5页。

使他的“病”愈有了可能，而且重赴战场。他的阵亡通知书依旧是“所罗门”那表面上自信热情然而骨子里冷漠虚饰的雄辩：“他为无可置疑的民主、和平、自由和独立而战，他为合众国传统的正义和信念捐躯。他的牺牲为全世界自由人民堵塞奴役和人性的逆流底斗争，垫上一块有力而雄辩的巨石。”巴尔奈的死与这些雄辩，用十一年后的贺大哥的话来说，正是六十年代的美国青年“对美国国家永不犯错的神话”提出的无情的批判。小说的悲剧性就在巴尔奈悲怆的死亡与这种堂皇的语言形成的强烈对比之中。巴尔奈是怀抱着一种虚假的理想和国家的意识形态，带着成为黑人上校、“非洲君王”的飘渺的梦幻走向毁灭的；甚至这种虚幻的优越感——多么令人悲伤的自卑情结啊——也给爱他的艾密丽黄一个美好未来的憧憬，虽然事实上留下的是她无尽的哀伤。如果说巴尔奈对自己的悲剧原因一无所知，那么贺大哥则清醒多了。贺大哥再也没有走向战场。他的“所罗门”，把他召到了基督耶稣的身边。用传道书的智慧引导他救世济贫，扶困救危，以彻底遗忘过去的方式开始一种实践爱心的生活。贺大哥的“所罗门”——爱的理性——显然是得到了陈映真的肯定的，尽管他的理想在现实中可能受挫，却不象巴尔奈的“所罗门”那样是一种虚假的国家意识形态。

上述小说可以看作陈映真为国际性冷战局面中社会夹层之个人的历史命运所作的省思和救赎。陈映真更用心力的是在这个世界性悲剧中中国同类人物的痛苦。从《苹果树》(1961)开始，“父/子”的关系具有了某种历史形式。在此之前，父子之间的感情还是伦理的，例如《家》中的“我”因为父亲之死而感到了生活的压迫：他必须替代父亲在家中的权威地位，支撑起全家未来的生活，于是他只好遵从母亲的嘱咐去拚命考大学。

"我"在父亲的阴影笼罩下感到了成长的烦恼。康雄的姐姐所以最后嫁给了财富，也是因为父亲贫穷，所以这种非本愿的无爱的婚姻才促使她痛苦地思考已故弟弟留下的关于贫穷的哲学悖论。《故乡》中的哥哥的彻底改变也起源于父亲事业的大失败，埋葬了父亲之后他也埋葬了自己的过去，因为由小康堕入困顿的生活，跟债权人交往中所体察的世态炎凉，似乎让他对人性绝望了。承担起父亲的责任，似乎也意味着必须变得如魔鬼般冷酷而坚强。陈映真在这些小说中写的父子关系中间都隔着一堵厚墙："贫困"或"死亡"。父亲并没有任何罪恶让子辈去承担，只是他的贫困或死亡使子辈体验了生活的艰辛，人世的无常。但在《苹果树》中父子关系有了更深一层的内涵：儿子的苦难源于父亲在历史中曾经犯下的罪孽。穷大学生林武治在苦闷和寂寞中向疯女人叙述着自己关于"苹果园"的梦，仿佛契诃夫的马车夫姚内奇在雪夜孤独地向自己的马倾吐衷肠。而这深刻的寂寞就来自对父亲过去的恶德的逃避和忏悔："我的父亲和地政人员勾结着，用种种的欺罔诈骗我们家那些不识字的佃户，然后又使人调解息讼。我明明知道这些，但是我只好象父亲所期待的那样装着不知……""我什么也做不了，但是我终于走出来。也许在逃避着自己家的恶德吧。然而，若我们没有了那些土地，我们便只好等着沦为乞丐了。我的父亲什么也不能做，一个哥哥因肺病养着，另一个哥哥自小便是个赌徒"。[①] 父子间的矛盾以两种声音互相辩驳呈现出来。一个声音说那些父亲挣来的钱是不义的，是罪恶；另一个声音反驳说，那是生活所迫，是人活下去的原则。一个声音充满敏感的道德良知，另

① 《陈映真作品集》第一卷，第115页。

一个声音喃喃说着犯罪的无奈。所以他逃出来了，却还挣不脱问题的纠缠。于是他开始营建自己的乌托邦的“苹果园”。陈映真用对话来写林武治的独白：

我所要的幸福，他说：“该是一双能看见万物的灵魂的眼睛。呵，我要看见一桌一椅，一瓶一壶的灵魂。我要看见隐藏在天籁自然中的精灵，我要看见囿于人体之内的真实，然后我能将这些入画，唉！……”

“至于你的幸福，”他对着一个营养不良的小子说：

“该是一碗香喷喷的白饭，浇着肉汤……

“这些都会有的，只要我们的苹果结了实。”

“那时候，男子们再也不酗酒，再也不野蛮。那时候母亲都健康美丽。那时候宝宝们都有甜甜的奶，都有安稳的怀抱。那时候我们的房子又高又巧，红的墙，绿的瓦。那时候老头儿们都有安乐椅，那时候拾荒的老李的眼病会好好的。

“那个时候，再没有哭泣，没有呻吟，没有咒诅，唉、没有死亡。”

“那时候，夜莺和金丝雀们都回来了。它们为了寻找失去的歌声离开我们太久太久。当夜莺和金丝雀唱起来的时候，唉唉，人的幸福完全了。”

这些梦，象康雄、吴锦翔等人的梦一样美丽，然而又苍白空幻。吴锦翔在自我剖析时曾嘲笑自己患有“幼稚病”，而这种“幼稚病”又有“极醇厚的文学意味”，他很明白自己的懒惰，对于母亲的依赖，空想的性格、改革的热情，只不过是他梦中的英雄主义的一部分，这又颇象康雄的父亲嘲笑康雄的思想是“小儿病”。郑介禾嘲笑别人和自己那些性爱不能两全的恋情是

“小儿科”一样。陈映真很清醒他的人物的乌托邦源于贫困的现实。这个现实只不过是父辈的罪恶史的延伸罢了。除了《苹果树》，象《文书》（1963），《永恒的大地》（1970），《某一个日午》（1978）等作品，“父/子”对立产生的压抑感都在“男/女”互补那里找到某种程度的解脱，性话语再次与意识形态隐喻联系起来。

因此，不了解父亲对儿子的精神上的压迫——这种压迫在陈氏小说里往往是父辈作为“权威”的“执行者”在历史和战争中犯下的罪恶和与这种罪恶不相配的看似高尚的理念——就无法了解儿辈何以终于沉湎在情欲如炽却又充满挫败、屈辱、绝望的感觉的生活中不能自拔。另一方面，父辈也因此处在极其孤独寂寞的悲剧性境遇中。我们可以把儿子的病态行为看作是对父辈自相矛盾的言行及其无可抗拒的权威的消极反抗。(父子两代人的矛盾，在七十年代王文兴的《家变》(1973) 得到更独特的表现)。我这里摘引《某一个日午》中服药自杀的儿子房恭行临终前直接写给父亲和让怀了他的孩子的彩莲转交父亲的两封信，来说明我的论点。第一封信写道：

> 我的生活和我二十几年的生涯，都不过是那种你们那时代所恶骂的腐臭的虫豸。我极向往着您们年少时所宣告的新人类的诞生以及他们的世界。然而长年以来，正是您这一时曾极言着人的最高底进化的，却铸造了我这种使我和我这一代人的萎缩成为一具腐尸的境遇和生活，并且在日复一日的摧残中，使我们被阉割成为无能的宦官。您使我开眼，但也使我明白我们一切所恃以生活的，莫非巨大的组织性的欺罔。更其不幸的是：您使我明白了，我自己便是那欺罔的本身。欺罔者受到欺罔。开眼之后所见的极

处，无处不是腐臭和破败。我崇拜您，但也在那一瞬之际深深地轻蔑您，更轻蔑着我自己。我无能力自救于这一切的欺罔，我唯愿这死亡不复是另一个欺罔。①

第二封信写道：

……她是个凡俗的女子。(倘若用您年少时的语言，她原是一个新天新地的创造者。)是她引诱了我。我不想求您收容她，因为那是您所不能够的罢。我确知，那时代的您，早已死去了。然而我要告诉您的，是她在所有的凡俗中，却有强壮、有逼人却又执着的跳跃着的生命，也便因此有仿佛不尽的天明和日出。这一切都是我忽然觉得稀少的。我因此实在地对她有着怵然的迷恋。

若说房恭行的第一封信已重叠着未来的蔡千惠（《山路》）和赵南栋的影子，或者，以赵南栋式的语调诉说着蔡千惠的失落的忧伤，那么第二封信事实上便注释了那篇充满象征性对话的《永恒的大地》的意义。《永恒的大地》那位患着"思乡病"的父亲虽已濒临绝境，但他的存在却是儿子感到绝望的原因。儿子虽然连父亲的思乡病也失去了，却无法摆脱父亲令人压抑的控制。他甚至必须可笑地承担将在大陆的偌大的家业浪荡殆尽的责任，因为这是父亲的不可抗拒的意志。真正的败家子父亲只有将强烈而绝望的失败感放在儿子身上，自己才可以在这间沉闷得令人窒息的阁楼里苟延残喘。儿子完全失去了活泼思想、行动、创造的能力。他唯一的去处便是在象征着"永恒的大

① 《陈映真作品集》第三卷，第43—44页。

地”的女人身上绝望地耕耘，在病态的绝望的没有任何生气和希望的纵情下度过枯乏的一生。“耕耘”成了他唯一的出路，唯一的快乐和幸福，但这种快乐是短暂的昙花一现，何况每一次都不过证明了自己的无能。那丑女人的“心”象废井那样阴暗，但她深知这一片无垠的柔软的土地必要埋掉他。她漠然地倾听他的病的、慌乱的气息，而她这块“永恒的大地”，却顽强地生存着：“它滋生，它强韧，它静谧。”[①] 男人的败北感和女性的强韧、温柔而又多变的感情，形成鲜明的对照。这在《唐倩的喜剧》里已得到过嘲讽的描写。陈映真往往在暗中延续他的这一母题——充满了颓废气息的肉欲的母题——但他巧妙地将这个母题与历史性的内容结合，并赋予不同的现实的暗示和意识形态的内容。父亲与儿子的病态构成历史性的延伸，而儿子绝望的“耕耘”与丑女人心中的“红毛水手”的自由放浪的大海生活似乎又形成横向的对照。

《某一个日午》中出现的这两封信，象《山路》中蔡千惠的信，以及陈映真小说中许多注释性的段落一样，具有暗示主题的结构性功能。我把这一类比较明显地敞开意义的话语称作“理性话语”。它起着反思人物的思想、行为，对其意识层面或潜意识层面的念头进行审视、检察、辩护、否定的作用。当陈映真把所有人物都置放在一个特定的“冷战·民族分裂时代”的历史框架内进行塑造和描写的时候，他便已经从结构上对人物性格、思想特征作了某种解释。因此，那些感到自己有罪的人，无论是否亲历战争，无论父亲抑或儿子都在感到有罪这一点上超越了自己。陈映真的“死亡”母题之所以如此频繁地出现，并

---

① 《陈映真作品集》第三卷，第35页。

不仅仅是人物自身有一种嗜死的本能。不是的。陈映真在为这种心理本能输入社会的、历史的内涵的同时，还赋予“死亡”一种解释性功能：“死亡”唤醒了生者沉睡的意识，照亮了一条自由选择生活的道路。从早期到后期的小说，大凡出现“死”的意象的，几乎都具有这种功能，默默地阐释或导引着某种应该选择的道路。因此，“死亡”也是陈氏小说的一种特殊的、未免有些浪漫情调的救赎之道。死亡，以及对死亡的探索，对死因的追溯（最典型如《我的弟弟康雄》、《第一件差事》等），始终是对精神生活的深度，对罪恶感，对历史留下的重负，简言之，是对人们的历史—政治境遇和内心道德进行探索的契机。陈氏人物的死亡（或疯狂，如“万商帝君”）是陈氏小说世界向人的灵魂深处探测深浅的开始，也是向读者展示存在意义的开始，如《加略人犹大的故事》里的耶稣之死对犹大的震撼，即便不太引人注目的《苹果树》中的疯女人之死，也有这种救赎的功能，因为她是在倾听林武治娓娓叙述内心的痛苦和“苹果园”的憧憬中，无言然而平静，安详甚至幸福地离开人世的。

作为救赎之道的“理性话语”往往出现在陈映真的第三人称小说中，而且是以内向叙述的方式，即通过人物自己的意识来表现的。譬如上述父子对立的关系中，父亲的“罪孽”——这也是历史的产物，而不仅仅是个人的原因——是通过儿子的意识来反思的。可以说，陈映真把“历史苦难”放入个人的意识中，因而对这种意识的揭示便是对历史的某种理解——陈映真式的理解；对苦难的诗意叙述也是对苦难的理性超越——陈映真式的超越。在陈氏的第一人称小说中，则采取了另一种叙述的策略。

陈映真的三十三篇小说中，采用第一人称叙述方式的共有

十篇（《我的弟弟康雄》、《家》、《故乡》、《祖父和伞》、《凄惨的无言的嘴》、《一绿色之候鸟》、《哦，苏珊娜》、《第一件事》、《贺大哥》和《铃珰花》）。从第一人称叙述者在小说中的作用看，“我”大致有如下几种功能：

（一）“我”作为主人公，既是叙述者，也是小说中的经验主体。例如《家》中的“我”，象征着某种苦恼的意识与环境的对立与妥协。妥协性的结果只显得“我”的意识高于环境，行动上则不然。

（二）“我”作为叙述者和反思者，对主人公的思想有着清醒的认识，因而在同情的叙述中揭开了主人公的悲剧之谜。另一方面，“我”又成为现实的牺牲品。例如康雄之姐。叙述成为保持心理平衡的方式：对死者与生者均持“理解”的态度（康雄之姐的“现实主义”虽然嘲讽了康雄的“理想主义”，却不能否定弟弟的思想。也不能完全肯定自己的原则。而是采取妥协的方式使自己免于毁灭）。此外如《故乡》中的“我”，成了解释“哥哥”的堕落的唯一权威。他们的反思事实上意味着对现实的否定。

（三）“我”作为旁观者，是主人公行为的见证人，叙述成为构建故事的要素（例如《第一件差事》，《铃珰花》，《祖父和伞》）。

（四）“我”作为“精神病患者”（如《凄惨的无言的嘴》），“我”成了表达思想的喉舌。与第一种情形不同的是，由于有轻度“病患”，因而叙述者的观点具有比较特殊的意义，有些叙述只能看作是不可靠的叙述。

（五）“我”作为主人公的仰慕者（例如《哦，苏珊娜》、《贺大哥》），往往是女性，其作用与小说中其他女性的作用一样，

都是受难者的安慰者（潜在的）。

在第（二）、（三）、（五）的情况下，叙述者的意识与主人公（受难者）的意识存在着某种距离，因而他们的叙述象征着另外一种虽非对立也是妥协的生活原则。作者的意识便由主人公与叙述者的相互对话（叙述本身便是一种意识对另外一种意识的感知、理解和对话）显现出来：他象叙述者那样意识到主人公的悲剧性，但并不因此完全赞同叙述者的现实主义原则，正如他虽然在某种程度上认同主人公的理想主义，却不满于他们行动上的苍白无力一样。陈映真通过人物上述两种对立互补的意识，表现了自己在现实中感到的孤独的处境。

二、旁白与诠释

卢那察尔斯基在论述陀思妥耶夫斯基时写道："他的个性的解体，他的个性的分裂，他想相信的东西却不能给他真正的信仰，他想否定的东西却经常使他狐疑不安——这一切使得他主观上适宜于做一个充满痛苦而又不可缺少的喉舌，来表现自己时代的不安。"[①] 陀氏如此，陈映真也是如此。从这一论述可以看到，陈映真对那些受难者的塑造与叙述是带着自己的意识形态倾向的，但这并不是说，他把全部的同情都放在他们身上。相反，他洞察到了他们的悲剧性处境——陈映真自觉地将他们放在中国特定的历史—政治处境中加以考察。这样，他们的苦难

① 卢那察尔斯基：《陀思妥耶夫斯基》（1931），收入《论文学》（中译本）第208—209页，人民文学出版社1978年版。此处用白春仁的译本，转引自巴赫金著《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第69页，三联书店1988年版。

从外部历史条件找到了原因，而自身性格的悲剧性相比之下倒显得次要了（这也是陈氏艺术的弱点之一）——因此，在他叙述这些人物的可爱可敬可悲可泣和高贵的忧郁时，他又忍不住用另外一个声音来否定这些容易产生"幻想狂"的人性弱点。这样，陈氏小说形成了一种互相辩驳的对话体，但这种对话不具备巴赫金在陀思妥耶夫斯基小说中发现的那种"复调"性质。因为陈映真运用的短篇形式，似乎使他难以在小说里象陀氏那样包容着代表各种思想意识的语言、声音，[①]他容易沉浸于人物的心境里，因而他的对话往往只是同一人物或同一种类型的人物自我怀疑的意识的分裂，而较少不同人物不同声音的复调性汇合。这个特点虽然深化了思想性，却也局限了小说对生活广度的开拓。这一局限为出狱后的陈映真所认识，因此，在后期的一些创作中，譬如"华盛顿大楼"系列，他试图拓宽小说的题材和人物的覆盖面，如《云》之写工人，《夜行货车》、《上班族的一日》之写工商社会的形形色色的上班族。而《山路》、《铃珰花》和《赵南栋》更试图把笔触伸入五十年代白色恐怖这一禁区，塑造了一些政治犯的形象。不过，这些人物，特别是主人公，还是难以摆脱陈映真内心深处的某些情结。

陈映真比较常见的通过人物的视点去观察、评估他所偏爱的受难者的生活态度和思想意识的方法，或者将他的偏爱悄悄放在叙述的天平上，使之有所倾斜的技巧，使他的小说活跃着感人肺腑的思想感情，几乎每一篇作品，都有个执拗思索着的声音在温蔼而忧郁地诉说。但小说究竟是小说，为了避免小说

---

① 参见巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中译本，三联书店1988年版。巴赫金指出，陀氏小说的基本特点，是"有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成真正的复调。"（第29页）

艺术所固有的意义暧昧、模糊两可的缺陷（这缺陷，这种不确定性，正是艺术魅力产生的原因之一），陈映真采取了另外一种写作方式，即理论性的写作。这其实也是他小说中的理性的、社会的、文化的话语部分，渐渐脱离了小说写作范畴。他所写的文评、自序、随笔、政论等等，恰是小说那一部分起着理性的政治的宗教的检查作用的社会性话语的自然而合乎逻辑的发展，而且当它们以这种非虚构的、非艺术的、明朗直捷的文章形式出现之后，便似乎彻底抛弃了小说中受到压抑的那部分私人话语——例如性话语——，因而几乎可以说，作家借助“小说”这种艺术来呈现和扬弃人性中那种使人耽溺的部分，又借助其他非小说的写作形式来更加确认人性中的理性部分。这样看来，他关于“现代主义”的批判，便不是表面上的仅仅反对台湾现代派的讨伐和批判，也是对自己青年时代类似情绪的扬弃（这里用的是黑格尔辩证法意义上的扬弃，既有发扬继承的一面，又有否定抛弃的一面，例如他对贝克特《等待戈多》的评价未尝不是一种自我评估）。他关于性的观点，关于财富的观点，关于工商社会中人性异化的批判，也都源于他的宗教情结和社会主义乌托邦理想。他以基督教的禁欲主义否定对财富的追求；以存在主义观照自身存在的无奈状态并决意在现实中有所“选择”；以社会主义理想远眺未来，又预感其实现之渺茫；以马克思主义批判理论和宗教的博爱精神批判和拯救人性在现代社会中的沦落，等等，都直捷明确地从他的这些非虚构性写作中表达了出来。这里我简要谈谈他这些非虚构写作形式与小说理性话语之间的关系。

我们先看摘自陈氏两种写作的一些段落：

如果去爱人类同胞，变得需要有一个理由，这就苛

诉我们：

人在今天已经活在如何可怕的境地。他说，如果爱别人，关心别人的事，竟只成为一些称为这个或者那个宗教徒的事、这就告诉我们，这个世界已经不是人的世界。①

——《贺大哥》中贺大哥的话

最后，我们切记，永远有两种型态的教会：一个教会是穿着华丽，引经据典、谈天说地、有地位、有名声的教会。但耶稣永远站在另一个教会——引导那些不受现代文学祝福，受欺压、侮辱、践踏、不幸者的教会。而我们选择哪一种教会？②

——陈映真《基督教与大众消费》

事实上，很多无神论者口中并不称颂上帝，手上却做了神的教会该做的事。③

小说中的贺大哥自称是“无神论者”。他身体力行博爱论，认为发自内心的“爱”及其实践理应是适用于每个人的，就仿佛是人心内在的自然律则，而不应是专属于“宗教”或教会的事。小说外的陈映真本人对体面而虚饰“教会”的抨击，对无神论之真正宗教精神的颂扬，显然是贺大哥那段议论的引申和解释。小说外的“旁白”确证人物在表达作者的思想。并且证明：崇尚内心的绝对的道德律令（亦即是最根本的宗教精神），而不是外在的体制化的教条（譬如夸饰而无内容的虚伪教会），确实一直是陈映真的基本原则。

---

① 《陈映真作品集》第三卷，第69页。

② 转引自詹宏志为“陈映真作品诗”序文卷（第10卷）所作的序，第21页。

③ 康来新、苏南洲、彭海莹：《由“出走”谈起——陈映真对当今台湾教会之观察与诤言》，见《陈映真作品集》第六卷，第116页。

在美国，自由过头了，再加上美国的历史短，美国人又天真，说的不好，有些幼稚，没有个中心思想。……因此，正论不作，是邪说代兴啊。美国青年，就彷徨在各种不成熟、也可以说是不正当的思想中，使美国的国家社会、家庭、学校……都产生许多问题。我们呢，是一个开放的社会。近年来有许多仰慕中华文化的外国人来台湾研究、读书，这当然是很好。可是难免有极少数几个人带来不正当的各种邪论来污染我们的青年。①

——《贺大哥》中戴金边眼镜、涂着发蜡的刘先生对“我”的训导

……美国在台湾的形象，不论政治、军事、经济、文化，都极为高大而闪亮。这高大闪亮的形象，其实在意识形态上一直深深地渗透到台湾知识和文化结构的深层部分，至今朝野双方，都还浸泽在某种‘美国—父亲崇拜’的错综情结之中。四十年来，台湾对美国霸权的文化、思想、知识和政治的批判之惊人的阙如，就是个很好的说明。……

台湾需要发展出一个比较正确，比较有中国民众主体性的美国论。……②

——陈映真《你所爱的美国生病了》(1987)

上面摘引的第一段引文写于1978年，次段写于1987年相隔近十年。表面上看，内容大同小异。其实论旨有异，面精神相通。首段从刘先生的口里说出来，看起来也在批评美国，特

① 《陈映真作品集》第三卷，第93—94页。
② 《陈映真作品集》第八卷，第230—231页。

别是美国青年，但这是对贺大哥这位“我”（叙述者）心中的圣者而发，只衬托出刘先生的浅薄无知，陈映真让说此话的刘先生受到了嘲讽。但陈映真本人的话，是批评台湾缺乏比较正确、有民众主体性的美国论——象“刘先生”那种美国论出于对美国青年的真正无知，不能入流，而台湾缺乏关于美国的批判力，泰半也源于这种无知。这两段话语，一个放在小说中由浅薄者说出来被赋予嘲讽色彩；一个写在论文中，不乏真知灼见。相互映衬，正显示了陈映真这个民族主义作家对于美国青年和美国制度的清醒而辩证的认识。

在本编前面两章的分析中，我们可以体验到陈映真在小说中对那些受难人物之苍白、颓唐、忧郁、软弱等性格特征的呈现与否定。这个倾向也一直贯穿于陈氏的小说创作。写于1975年的《试论陈映真》说：“1958年，他的养父去世，家道遽尔中落。这个中落的悲哀，在他易感的青少年时代留下了很深的烙印。这种由沦落而来的灰黯记忆，以及因之而来的挫折、败北和困辱的情绪，是他早期作品那种苍白惨淡的色调的一个主要根源。当我们读《我的弟弟康雄》、《故乡》、《死者》和《祖父与伞》，便感到这种贫困的哀愁、困辱和苦闷的情绪，弥漫在故事的背景。”① 明白无误地自剖着自己作品中的情绪，而且指明是自己当时的情绪的写照。但在1967年写的《现代主义底再出发》（该文被许多论者引用以指证陈映真的反现代主义思想）中，列举了类似上述的情绪，指其为现代人典型的情绪，是现代主义文艺反映的对象。现代主义文艺在反映这些情绪时，也忠实地反映了自己的时代，因而它是无罪的。可见他早期的作品正

① 《陈映真作品集》第九卷，第4页。

充满他所谓的现代主义文艺所刻划的这些"堕落、背德、恐怖、淫乱、倒错、虚无、苍白、荒谬、败北、凶杀、孤绝、无望、愤怒和烦闷"等颓废荒芜的精神心理特征。这恐怕是他受"现代主义"影响"赖不掉的铁证吧!"然而他却称他对现代主义的批判态度，使他自己的创作"具备了某种免疫能力，一直没有出现过'现代主义'的疹。"[1] 这两种旁白的声音，听起来自相矛盾，但有一点依然是确切无疑的，那就是衡诸他的小说作品，他这两种旁白的声音的确解释了自己身上两个矛盾的倾向：文学的陈映真与思想的或行动的陈映真。前者真实表现了他内心真正的焦虑，后者则厌恶并想彻底告别这些"现代人"的精神状态。于是他的旁白和解释看起来就显得互相冲突了。

类似这些写作，在陈映真的虚构和非虚构作品中还可找到不少。除了那些自序、书评、随笔、文论和政论外，陈映真也在他接受访问的对谈中诠释他的思想和作品，我们就不一一列举了。我只想指出，这些非虚构作品虽然独立成为篇章，但它象小说中那些阐释人物行为动机、思想流变的理性话语（包括互相辩驳的对白、独白、自嘲，别人的议论，日记里的抒发等等）一样，是陈映真在艺术外寻找确定的救赎之道的重要方式。这些写作与小说里的理性话语，只代表了陈映真思想的一个方面。它们只有跟他那些艺术的、诗意的虚构——它们自由地更为丰富地敞开了陈映真的感情世界——结合在一起，才能形成陈映真比较完整的人性世界。当然，写下来的东西无论如何远远比不上生活本身，陈映真丰富多彩的世界，恐怕是只有他才能体验得更加深刻和细致吧!

---

① 《陈映真作品集》第八卷，第3页。

小结：诗与思的语言风格

如果从陈映真的作品所表现的内容去推测和研究台湾社会生活的状况及其发展变化，那么，我们会看到五十年代至八十年代三十多年间台湾的资本主义进程正按照它自身的内在规律朝前发展。《面摊》里那辗转于生活艰辛中的一家人，从农村移居城市；在病弱中盼望着星光的“孩子”渐渐长大，长成《家》中的“我”，“故乡”中的“哥哥”，康雄（事实上他并没有“死”，就象吴锦翔，“阿都尼斯”等人并没有死亡，而正是这个“神话末期”必然产生的苍白人物一样），长成詹奕宏，张维杰（《云》），林德旺，黄静雄，林荣平，刘福金，进人外商经营的跨国企业，或者成为蔡千惠抚养成人的李国木（《山路》），在台北市自立门户，主持一个会计事务所，拥有自己的财产，事业……本地的工商繁荣与外资势力互相依赖，而人们的思想意识也渐渐发生变化：从对政治的热情关注（由此产生的失望与压抑跟个人自身成长过程中的性压抑纠结在一起）到对政治的畏惧、厌倦，对物质财富的追求；从艰难的求学、个人奋斗到学成而独立，在外资企业与洋人共事，或从跨国公司中退出，分庭抗礼（如《云》中的张维杰），以民族独立的意识或“第三世界精神”跟“发达资本主义”文化对峙。显然，人在社会中的地位已渐渐有了改变。至少，李国木事业上成功了，张维杰在跨国公司组建“真正属于工人的工会”化为泡影后被解雇，但还是有机会和能力创办起自己的公司……这是陈映真作品所暗涵的小说外的现实：人们从贫困走向富裕，从政治、经

济的依赖走向了相对的独立自主。问题在于陈映真对这一客观现实的独特感知方式。他不是政治家，可以拿这些成就来作为争取选票的资本。相反，他以诗人般的敏感（源于天生的气质与独特的贫寒家境，从小接受的基督教教育）和思想者的锐利（对社会主义、马克思主义乃至无政府主义思想的吸收是很重要的因素）看到这个外部现实的更深层的一面：人们虽然在逐步摆脱专制政治的桎梏，但同时陷入另外一种束缚，在走向富裕社会的过程中渐渐沦落为“物”。于是，这个“现实”在陈映真的作品中得到了“诗”的和“思”的表现：在“呈现”中加以“否定”，在“耽溺”时有所“超脱”，在“挫败”里寻求“慰藉”。对他来说，无论是五六十年代的压抑、贫困环境，还是七八十年代逐步走向民主的富裕社会，都带来难以摆脱的苦难感。如果说超脱这种苦难的意识形态（“思”的话语，即理性话语）在前期小说中变形为对某种“乌托邦”的朦朦胧胧的憧憬和幻灭，甚至“大陆”也是这种乌托邦赖以寄托的现实的地方（这种幻觉颇象他让康雄姐姐在受难耶稣身上看到已故弟弟的幻影，让《贺大哥》的叙述者小曹在贺大哥身上看到耶稣），那么后期作品便执意于对人沦落为“机械”、“为“动物”的批判，对这种沦落的苦难表现出深刻的哀伤（在《云》中，陈映真这位坚定不移的民族主义者已经看到人沦为物的“异化”现象不仅存在于跨国企业，而且是所有现代企业的普遍现象，所以张维杰在阅读了从前的同志、女工文秀英的日记后才突然醒悟，就是他这位曾立志为工人利益组建工会的人，在经营自己的公司之后，也只把雇用的女职员 Lily 当作效率很高的打字、打杂的机器，而忽略了她是可以交流思想感情的“人”），这种宿命般的苦难感以及对它的沉思，直接影响了陈映真的语言风格，使

他的风格揉合着浓郁的感情色彩和清晰的思辨性质。

陈映真的叙述语言和人物间的对话是一种蕴含着感情和理性的诗化的语言，即便是《唐倩的喜剧》中的那种罕见的嘲讽语调，其他作品写“下女”或一般文化水平不高的非知识女性的语言时，也带有比较典型的陈氏知性的美文风格。这固然因为他表现的那些对象大都是“市镇小知识分子”，但也与他对“语言”的理解有关。陈映真倡导使用民族语言，并将这一语言加以美化和精确化，一直具有自己的意识形态企图。由于民族的语言和文学在长期殖民体制中受到严重的压抑，因此，解决语言问题，首先是反帝爱国的文化启蒙国民运动的第三世界文学和台湾文学的主要任务，1983 年 1 月发表的《中国文学和第三世界文学之比较》一文指出，解决语言有两个方面的内容，“一方面是以大众语言代替传统的贵族语言，另一方面，是以民族的大众语言代替殖民者的、外国语言。”[①] 日据时代的台湾汉语文学受到日本人的禁绝、压制，与其他早自十六世纪就开始沦为殖民地的拉美、亚洲各国的民族语言遭受抑压、破坏的情形一样。因而，为了拯救民族语言“停滞、粗俗化、和受破坏”的情况，必须“透过文学作品使语言美化和精确化。”[②]其次，陈映真还注意到，在现代，“消费社会所造成的庸俗化，以及中产阶级生活本身的精神上的荒废和贫困”，“扼杀了文学创作的动力。孤独、无聊、通奸、平庸……成了富裕社会文学的主要题材，成为它的文学矮小化的主要原因。”[③] 而台湾文学的语言运用对拯救这种颓风所起的作用似乎并不理想。陈映真批评了台湾一些乡土派作家对于“方言”的滥

①② 《陈映真作品集》卷八，第 84 页。

③ 书名：《陈映真的自白》（1984. 1《七十年代》，《陈映真作品集》第六卷，第 46- 47 页。

用。他分析了滥用方言的原因首先在于这些作家对台湾化的汉语来源不理解，导致乱用、误用。其次因为“对台湾的认同有加强的趋势，许多人在作品中加入大量的台语，造成汉文更大的灾害”。第三，由于政治上对中国三四十年代的文学传统加以阻隔，造成文学上的断层，使台湾作家无从吸取新文学在语言上的资产。第四，由于工商社会中资讯网络的发达，使语言简化为单纯的符号，字汇，文法都尽量化约，语言、文化便也退化了。最后是西化语言尚未被语言所消化，不成熟的西化语言对台湾的文学产生坏的影响。[①] 他指出：“中国现代文学在文学的发展过程是以普通话为基础，不断吸收中国各地方言、运用的可能性的一个过程。”[②]因此，方言问题只是暂时的，局部的。正由于“工商社会有一种把语言平庸化、简单化的现象”，因此，才需要作家来解决这些问题。他强调：“一个比较注重语言的文学家，有意识地从群众语言中提炼出好的语言来，然后再把这个语言放回到群众中去使用。要有作家自觉来做这个事情。”[③]

如此看来，美化、提炼民族语言，同时兼具发扬中华民族文化和对抗消费社会非人的异化现象的双重作用。因此，当我们读到陈映真那种带有中国现代文学美文风格的文体，便不难体会到他的苦心：运用一种富有创意的、沉思的美文，既是对祖国现代文学传统的认同（这一点把陈映真与那些借助台湾方言的运用，特别是将这种运用发挥到极端的带有分离主义意识一些乡土派作家区别开来），也是对工商社会中语言、文化退化，思想、知性贫困现

---

① 陈映真：《大众消费社会和当前台湾文学的诸问题》（1983年8月《文季》一卷3期。《陈映真作品集》第八卷，第122页。

②③ 彦火：《陈映真的自剖和反省》（1987.5.22《华侨日报》）.《陈映真作品集》第六卷，第93页，94页。

象的一种有意识的对抗。陈映真十分明确地表达了这个意图：

> 因此，一个独立的文化人、作家、艺术家，需要有从迷人的聚光灯、水银灯、大幅的显著版面脱走的决心，在文化、文学、艺术这个自主的宇宙和天地中，真正从亲炙历代伟大的心灵，得到谦逊和辛勤工作的力量，求得在名利之前保持一分平常不动的心怀。就一个作家来说，他应该努力在生活中有意识地抵抗消费人向自私、享乐、商品狂热、对他人命运和感情的不理解，以及由之以生的对生活、对人的倦怠；抵抗人在商品中的异化，努力复归于原来的自我。恢复人与人、人与自然之间更为丰裕多面的生命。

这样来看陈映真交融着诗意与理性的文体，对于这个土生土长的台湾作家在作品中几乎没有运用台语，而且甚至非知识分子的人物也运用知识分子语言来叙述、思想（例如《云》中的女工文秀英以写日记的形式来叙述反思张维杰、何大姐等人从事工会组建工作及其失败的过程），就毫不奇怪了。[①]

---

① 有人曾对陈映真提出质疑，认为《云》中有一大段女工小文的日记，而日记中的文化比女工高很多，据此断定这简直是作者的日记。陈映真不是从他关于语言问题的独特看法出发来谈论这个问题，而是替女工小文的文化素质辩护，认为小文是一个"特别的"女工。她与台湾那些勤勉自学，参加大专夜校补习班进修的女工们属于同一类型。陈氏认为批评他的人对于女工缺乏理解，"把工人阶级还钉死在过去'古典'的工人"上面。（参见韦名：《陈映真的自白》，收入《陈映真作品集》第6卷，第40页）。但陈映真的这个解释还是比较勉强的。在他的作品中，出现类似情形的，还有康雄之姐的日记，《哦，苏珊娜》中的叙述者，《凄惨的无言的嘴》的患有"精神病患"的叙述者，《最后的夏日》里李玉英的日记。《铃珰花》里"我"的叙述，《山路》中蔡千惠的遗书，等等。倘把这些人物写的这些"文书"综合地观察，会发现他（她）们的思想与他（她）们的身份并不都符合，而与作者其他小说或非小说的写作——"旁白"——里倒是十分相近的。这一点证实了我上述的论证。把陈映真的"文体"看作作者的一种有意为之，带有鲜明的意识形态，似乎更适合陈氏的本来面目。也是在这一点上陈映真不能归入"台湾的乡土作家"，因为他的意义超乎此。

其实，让人物用作者惯用的语言风格来叙述自己的故事，原是无可厚非的，哪怕这样做与人物的身份相龃龉，因而可能引起对人物塑造的“真实性”的质疑。但若考虑到作家的整体意图，譬如陈映真上述对于“语言”运用的意识形态隐喻，那么这不仅可以理解，而且值得深思和倡导了。在这方面，文学史上也并非没有先例。而直接地讲明这一点的是意大利作家阿尔贝托·莫拉维亚。他在长篇小说《罗马女人》的“作者前言”中写道：“……某些读者也许会提出异议，认为一个普普通通的、没有受过教育的女人不可能象我赋于她的那样，采用正确无误的文学风格，以第一人称来讲述自己的经历。其实，我从一开始就面临着这个问题。我要塑造的人物的虚构自传，可以用两种方式来讲述——或者采取阿德丽亚娜那个阶级和职业的女人所特有的一种生动逼真的口头文体，一种只能表达少数情感和少数事件的拙劣方言；或者象我在其他作品里所采用的，让我的人物用我的习惯风格来谈话。我所以选择第二种方案，乃有两个原因：第一，我觉得我没有必要因为换了人物而改变风格；第二，文学语言总是比口头语言来得更真实，更富有诗情画意。”① 事实上，这种创作方式提供了艺术创造的真正可能：它在人物身上融合了两种声音，一种是人物本身所固有的，一种是作者对人物的理解。作者在将自己的语言风格赋予人物时，正表现了人们理解生活的真实方式，不是机械地模仿人物的生活，而是通过自己的感知去表现和体验人物的生活，这是较深层次的“模仿”。于是人物的语言，便揉进了至少两种声音：人物本身的声音和作者的声音，这也是两种生活思想方式的重迭。陈

① 参见莫拉维亚：《罗马女人》中译本，山东文艺出版社 1987 年版。

映真文本风格，恰恰如此。因此，我们在他的作品文本中所看到的“现实”，便是被纯然陈映真式的美文风格所体验、理解、组构、呈示的艺术化的现实。它在诗意地叙述我们前面所称的小说外的客观现实时，已经同时用自己的一套思想对它进行省思，并暗涵了陈映真式的超脱方法：“乌托邦”的营造。

最后，我想提一提这种诗与思的风格与存在主义哲学家克乐凯戈尔的相近之处。在克尔凯戈尔看来，人生有三个阶段，即审美阶段、道德阶段与宗教阶段。在“审美”或只追求感官满足的阶段，人的生活策略是及时行乐。然而感觉上的快乐稍纵即逝，及时的快乐和自由只使人得到片刻的满足，因而审美的人容易受挫、厌烦，当欢乐生活中的一切珍肴变得味同嚼蜡时，苦恼便接踵而至。为了摆脱审美生活带来的危险，必须注重内在的、心灵上的追求，完全献身于自信为正确的事业，即进人生活的道德阶段。克氏认为，一个人要完成从审美生活向道德生活的改变，就必须坦然改变自己过去的生活，坦然决定在将来为自己的同胞竭尽义务。要成为有道德的人，就要去选择一条新的做人的道路，要对别人承担义务，要抛弃满足个人欲望的自私心理。这时候，生活中的审美方面会被放在恰当的地位，给予补偿。但要成为一个完全的人，必须成为真正信仰宗教的人，而不是仅仅停留在道德阶段。克尔凯郭尔指出，宗教是人的绝对任务，而道德只是人的相对任务。宗教阶段是以痛苦为标志的。一个真正信仰宗教的人所意识到的痛苦、罪孽和哀伤，远比一个把道德作为最高理想而献身的人所意识到的为多。(《或此或彼》，《人生道路的阶段》)[①]克氏以亚伯拉罕杀子祭神

① 参见L. J. 宾克莱：《理想的冲突》，中译本，第166—173页，商务印书馆1988年4印。

为例，说明为了达到更高的宗教范畴而暂行弃置道德的范畴。因为亚伯拉罕在决定遵从上帝的命令杀子献祭时内心所感到的痛苦一定是仅从道德出发的人所难以想象的。如果我们想到陈映真的人物往往因为生活的安逸、富裕而产生一种自己类似“家畜”被驯养的屈辱的感觉；想到他们的“死亡”往往是因为忍受不了现实和自身的肮脏，由内心道德律的作用而引起双重的幻灭；想到犹太之死的忏悔性质与耶稣之死的救赎性质，想到贺大哥有些浪漫气质的圣徒行径和陈氏作品中有意无意的宗教意象和暗示，就更加确信陈映真语言风格承载着的诗意和思辨无不与他在中国台湾历史行进中所深刻体验到的苦难感有关联。

我们从陈映真关于语言问题的态度中看到，他对自己语言风格的选择，显然是颇有“野心”的。借助这样一种习惯的美文风格，虽然也许真的可以匡正时弊，并且的确承续了中国现代文学传统，但陈映真也意识到了它描写的局限性。认为它“比较阴柔，潮湿”，“如果用来写象托尔斯泰笔下那样 大的社会，或用来描写抗战，整个社会、历史的变局，就有很大限制，这是我自己很大的危机。”[①]但无论如何，正是这一美文风格，这一抒情而沉思的文体，对台湾的历史一现实，对人物的历史一政治处境，作了陈映真式的独特感知、理解与把握。它还因此暗涵了其他的意义：除了现实的暗示外，还联结中国现代文学的传统和西方文学传统，融汇着古典的（基督教）与现代的（马克思主义等）思想因素。为我们的进一步阐释提供了可能的空间。

---

① 林梵：《越战后遗症》转引，1988 年，《陈映真作品集》第十四卷，第 86 页。

第 二 编

苦难之传统母题与台湾形态

一代过去，一代又来。地却永远长存。日头出来，日头落下，急归所出之地。风往南刮，又向北转，不住的旋转，而且返回转行原道。江河都往海里流，海却不满。江河从何处流，仍归何处。

——《旧约·传道书》第一章第四一七节

鲁迅、契诃夫、芥川，是十分奇怪的组合。青年时代读过许多西方名著，崇拜铭感是不用说，但却没有如这三个奇异的组合影响着我的语言、风格、精神和命运。

——陈映真的自白（1984）



第 4 章

沉重的遗产——论中外文学对陈映真文本的渗透

任何一个主题的反复重现都提供了同一种信息。

——罗伯特·伯罗斯：《论创作风格》

在结构上，作品读另一个作品，并透过瓦解创生的程序读，组成自己。

——朱丽娅·克莉丝特娃：《文字，对话，小说》

个体心理学家阿德勒指出："在所有心灵现象中，最能显露其中秘密的，是个人的记忆。他的记忆是他随身携带、而能使他想起自己本身的各种限度和环境的意义之物。记忆绝不会出自偶然：个人从他接受到的，多得无可数计的印象中，选出来记忆的，只有那些他觉得对他的处境有重要性之物。因此，他的记忆代表了他的'生活故事'；他反复地用这个故事来警告自己或安慰自己，使自己集中心力于自己的目标，并按照过去的经验，准备用已经试验过的行为样式来应付未来。"① 由此可见，记忆往往就是思维方式、行为习惯的基础。倘若同一问题总是对心灵构成某种困扰，那么这个问题以及关于它的解决方式便

① 〔奥地利〕A·阿德勒：《自卑与超越》，中译本，第 66 页。作家出版社 1986 年初版，1987 年三印。

会象幽灵一样出现于人的记忆之中，成为他难以摆脱的“情结”。在这一点上说，对象——表现为环境、社会，甚至文化诸因素——影响并制约了本来很可能是另外一种样子的思维方式。我们当然也并不怀疑，个人的天生的、遗传的气质和性格也会影响到他注意并选择对象的方式。因此有些对象对一种人来说是困扰、焦虑的原因，对另一种人反而是令他欣喜、快慰的因素。

若把阿德勒的发现与“风格”问题结合起来考察，那么我们会看到“风格”的个人心理基础。从作家个人来说，风格不仅与他本身的气质有关，而且与对他至为重要的、时时在困扰他的心灵并构成比较恒常的记忆对象的那些人生问题有关。在作品中，作家总会必然地以他独特的方式——艺术体裁，特别的语言感觉（包括选词造句的方式，对某种句子结构、句法等的偏爱等）——来表现他的问题，因而形成自己的风格。我们可以从“题材”去推断哪些问题对于作家是重要的，从他“如何表现”这些题材来体验他的风格。从特定时代、特定民族和作家流派这些角度看，也是如此。文学史家可以由此来研究时代风格、民族风格和流派风格。这时候，某种“题材”的重现率，便构成某种集体的、时代的“记忆”。而表现这一集体记忆的方式，便形成集体的时代的风格。因此，“风格”的研究，事实上便是时代问题的研究，是对困扰着特定时代特定集体的“问题”及其感知方式（这种感知方式构成作家的审美判断与价值判断）的研究。我们从第一编关于陈映真写作的论述已经看到陈映真风格里的内涵，看到困扰他心灵的人生焦虑在他早期到后期作品中的延续，以及他对这些焦虑的艺术处理方式。在这一编，我将进一步分析陈映真风格与他所从属的文学传统。

我希望通过将他的文本与其他作家的文本进行比较，来更加清晰地确定他在中国当代文学座标上的方位。

一、"母题"与"间文性"的意义：社会·心理·文学

人们容易将作品本文当作一种相对静止的对象来挖掘，从对象的解剖去把握作家。但无论是读者的阅读，还是作家的写作，都各自处在一定的时间流程中。我读的时候，写的过程已经终止，已凝固为文学形象，并由于篇章后署上写作日期或发表日期而被规定为那个时期的产物。这就使得阅读的范围有了扩大的可能性：不仅读作品本身，还要读出与作品有关的时间空间。此外，还有一个很重要的事情：我在阅读的时候，作家并不在写。因此，我是在用自己全部的知识背景去读解、去再现作家曾经有过的写的活动。作家用他的作品首先对我进行了"压抑"或"强制"，让我不得不通过阅读来实现他曾经有过的时间和那段时间里用文字记录下来的"思想"。我于是被"屈从"，屈从于作者的文本，而远离着作者本人。这大概也就是所谓"传播"的奥秘之一：作者通过他的写作活动遗留下来的作品对我实现了他事后的控制。写作已经消失，阅读则刚刚开始，其"中介"便是写作遗留下的踪迹：文本。但在阅读过程中，我也有可能进行了对"文本"的反叛，甚至颠覆。因为我的阅读所根据的不仅是作者的"文本"，而且根据我的经验和我读过的其他构成某种"传统"的"文本"。我是根据自己早期阅读其他文本的经验及其形成的期待来读解现在的文本，从中获得合乎

期待的意义。何况作者的写作是将一系列特殊的文学成规、意象、母题（motif）和语码具体化。在文本中，作者是一个非人格的媒介或者空间，在其中“写”的活动促使继承下来的语言和文学系统的方方面面进入一个特殊的本文。这样看来，从写作角度来研究陈映真，一方面便是将他的文本看作一个流动的连续体，而不是静止的可以截然分断的对象，如我们在第一编所作的；另一方面便是对他的文本世界进行“母题”或“结构”上的剖析，看它究竟蕴涵了多少可能暗涵的“文本”，因为这是作品产生多重意义的“根源”之一。

徐复观在论及陈映真的语言特点时曾写道，陈氏

> 驱遣了许多“社会层的活语言”，使它与“文化层的语言”取得谐和，谐和到融为一体。“文化层的语言”不能说它是死的，但多少是从社会层的活语言浮游了上去，成为另一层次的较为稳定、较为一般化，但也较为凝固的语言。我们写东西时，固然使用的是这种语言；鲁迅的小说中，依然以这种语言为主，不过他用得特为洗炼。陈映真小说中的语言，可能较之三十年代作家，更多使用了社会现实生活中带有各种特性或个性的语言；这不仅能给读者以新鲜的感觉，更对于人与事的形象化发挥了更大的效用。[①]

尽管没有深入剖析，但徐复观注意到语言的“文化层”与“社会层”二者的融合，注意到鲁迅与陈映真在这一点上的某种相似之处，还是值得一提的。按照法国结构主义心理分析学家拉康的观点，“无意识”也具有“语言的结构”。也就是说，通

① 徐复观：《海峡东西第一人》（1981），《陈映真作品集》第十四卷，第112—113页。

过语言结构，个体找到了把自我的意识乃至无意识社会化和文化化的途径。布洛克曼指出，拉康“最著名和最基本的结论或许是：‘无意识的话语具有一种语言的结构’，以及‘无意识是他者的话语。’必须记住，对拉康来说，‘他者’不仅指其他的人，而且也指（仿佛由主体角度见到的）语言秩序，语言秩序既创造了贯通个人的文化，又创造了主体的下意识。在此，我们看到了用来研究人的发展过程的那种精神分析学方法的两个重要方面：无意识的语言被认作一种语言，以及在这一语言结构中确认了他者的存在。”[1] 拉康虽然不采用弗洛伊德关于“本我”、“自我”和“超我”的区分，但他所谓“象征界”（与“现实界”和“想象界”相对）却融合了“本我、自我和超我”。也就是说，凡呈现为“语言结构”的东西，包括任何一种文本，不论他是何种写作——哲学的，历史的，文学的，宗教的，甚至科学的——都难免包涵着这三个因素（“本我，自我和超我”）。[2] 因此，当“自我”说话时，其言语也是他者的言语。其中有说者所领悟的意义，也有语言本身所固有而未被领悟甚或被曲解的意义（作为代代相传的某种集体无意识）。说者利用了语言，语言也成全了说者。在拉康看来，在人成长的俄狄浦斯情结期，语言秩序（它同时也是文化秩序）毕竟在谈话中，又作为决定和创造意义的媒介而起着作用。要进入这一秩序，就得进入随

---

① 布洛克曼：《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，第106页。关于拉康的理论介绍，参见苏联尼·格·波娃著：《法国的后弗洛伊德主义》第4章。东方出版社1988年版。另外参见廖炳惠《解构批评论集》“解构所有权”一文。台北，东大图书公司1985年版。

② 《庄子·天道篇》谓轮扁与桓公论读书，称圣人已死，圣人之言是“古人之糟粕”，因为“语之所贵者意也，意有所随，意之所随者，不可以言传也”。若用拉康的理论分析，庄子所谓“意”与“言”的分裂，便是语言沦落为无意识的表现。

后成为一切言语前提的一段话之内：秩序本身的话语，他者的话语，第三者即下意识的话语。这就是说，一个文本，既隐藏着自我的某种真实，又隐藏着自我借助对社会、文化等“他者”话语的某种诉求，屈从、理解、改造与反叛而获得的“意外”的内涵和力量。他者的话语与个体的、自我的话语在一个文本中被融合在一起，而且彼此的声音的差别往往细微得难以察觉。这种高度融合了几种话语的文本——以“语言”内蕴的社会、心理和文化（包括文学）传统为“媒介”——便产生了某种“风格”和“权威感”。

如果我们同意徐复观的分析，认为“社会层的活语言”和“文化层的语言”确实融合为一种新鲜活泼的陈映真的语言，我们就必须承认，经过陈映真本人用“心”去清洗的那些语言至少包涵着社会性（现实生活）的暗示，文化性（文学传统）的传承和个人心理的呈现（生活的“焦虑”）。这里我且举一例，分析陈映真作品的这一特征。

发表于 1963 年 9 月的短篇小说《文书》，从题材上看，是描写内战后遗症的。“故事”很简单：旧军阀某幕僚之后安某少年从戎，历经战事，颇有军功。战后独力经营纱厂，辛勤创业。妻子贤淑，家庭美满。但和平生活并不能让他全然遗忘他在战争中犯下的罪行，他杀过有虐待狂症的关胖子；来到台湾后，又镇压过无辜百姓，枪杀了一个如处子一般的少年，这少年正是妻子的哥哥！安某发现了真相之后，倍受内心道德律——良心——的折磨，在麦克白式的幻觉中，他终于又扣动板机，杀死了前来显形的少年和关胖子的“鬼影”子，不料死在枪下的是自己的妻子！故事还是属于他所关注的大陆人的沧桑传奇题材。对当时的台湾，这类题材是颇具社会现实意义的。从陈映真创

作的小说看，这些背负历史罪孽——并非纯然个人的责任，而是时代的错误——的人们，不仅包括大陆人（其他如胡心保），也包括台湾人（如吴锦翔），美国人（如贺大哥），形成了一个系列，与其他人物忍受内心的忧虑一样，正显示出陈氏对人们内在焦虑心态的一贯关注。但尤其让我心悸的是小说中那双神秘的猫眼，那洞烛人心的幽微，象魔鬼般幽幽注视着罪人所做的一切罪孽，让人在它的幽光凝视下，无处遁逃，终于毁灭（也未必不是超生！）的、象征着“天网恢恢”的灵物。而这个神秘的“猫”，作为一个反复出现于作品中的“母题”，早在1943年8月面世的一篇小说里就令人震颤地出现了。这就是美国作家爱伦·坡的《黑猫》。〔顺便提一句，以神秘的黑猫作母题的，在台湾还有陈若曦的短篇《灰眼黑猫》（载《文学杂志》第六卷第一期）。小说开篇称：“在我们乡下有一个古老的传说：灰眼黑猫是厄运的化身，常与死亡同时降临”。无论来自乡间传说，还是来自文学传统，作为“母题”，它产生了固有的隐喻意义〕。

爱伦·坡的《黑猫》有三个互相关连的形象：叙述者“我”，“我”的妻子以及那神秘的、被看作巫婆化身的“黑猫”普路托（普路托是希腊神话冥王的名字，在这一点上坡的西方传统与陈映真那只无名的猫的中国传统有了差别）。“我”的“杀妻”行为是引起我最恐怖的罪感的事件，它导致主人公“我”最后被送上绞刑架。而这件充满罪恶的事是由黑猫引起的。“我”原很爱普路托，但后来因为酗酒，脾气习性彻底改变，不仅开始用恶言秽语辱骂妻子，对她拳打脚踢，而且开始虐待自己饲养的小动物。“我”犯下的第一桩罪恶便是用刀把老普路托的眼睛挖了下来。虽然是在病中，又乘着酒性干，但这件暴行让“我”当时悔惧莫及，现在来写这件暴行时，仍然感到“面

红耳赤，不寒而栗”。猫伤势渐好，“眼珠剜掉的那只眼窠果真十分可怕。”——在陈映真的《文书》里，那却是未受伤的两只绿气森然的神秘的眼睛，注视着叙述者安某犯下的罪行——它从此看见“我”便吓得拼命逃走。猫对“我”的嫌恶让“我”恼羞成怒，于是邪念又生，用根套索勒住猫脖子，把它吊死树上；为了掩盖一桩罪行又犯下另一件罪行。奇怪的是，当晚便发生了火灾，而且靠近“我”床头一堵未倒塌的墙上，赫然刻着一个偌大肥猫的浅浮雕，猫脖子上还有一根绞索。

最神秘的是普路托死后，另一只跟它一样大的黑猫出现了。它的胸口长满了一片白斑，原来竟是绞索的形状！它很快就博得“我”妻子的欢心。但渐渐引起“我”的厌恶、惧怕和愤怒。杀猫的邪念再生，盛怒之下，“我”挥斧砍去，却误杀了妻子。

《文书》大部分沿袭了《黑猫》的情节。不同的是，“我”没有虐待猫和妻子，在幻觉中打死爱妻后也没有藏匿尸首。猫的二度出现也受到妻子的宠爱，但不是为了复仇，而是为“我”的历史罪恶再度作证而出现。坡对“邪念”作了形而上的解释：“关于这种邪念，哲学上并没有重视。不过我深信不疑，这种邪念是人心本能的一股冲动，是一种微乎其微的原始功能，或者说是情绪．人类性格由它决定。”这比较抽象的道德概念在陈映真《文书》中具体化为一桩历史行为：战争中的罪行。因为这是二者的特点，大概也是东西方艺术的细微差别吧：坡及其西方传统重在对人性恶的精微之处作深入细致的心理和道德的探讨；陈映真及其东方（中国）传统，重在探讨社会、历史、环境对个人造成的深刻影响。

其次，叙述方式也采用了“我”的自白的形式。只是陈映真没有全部沿袭坡的小说形式，而采用了“文书”的结构，先

以“公文”具结形式交代安某血案的调查经过，再出具安某的“自白书”，作为小说的主体。坡的“我”自知必死，那就是被抓住送上断头台；《文书》没有讲到安某的处决办法，只是让“上级”（其实是读者）、“恭请鉴察”、自作判断。在坡的小说中，“我”更多的是背负沉重的道德罪孽，《文书》除了杀妻所犯下的这种罪孽外，还背负着历史的、战争的罪恶。

《文书》没有《黑猫》的阴森恐怖，但不乏怵目惊心的神秘色彩；《黑猫》的痛苦是被撕裂的灵魂在神秘的“冥王”或道德感注目下的恐惧不安，《文书》的痛苦则带着历史行进过程中留给人们心灵的创伤和悲苦，依然蕴籍着陈氏特有的人道主义关注；《黑猫》喘息于自我折磨的绝望之中，《文书》却在叙述中表现着向往和忏悔，尽管这种向往很朦胧，又因受到历史的局限而显得无奈。在表现这些主题的时候，“黑猫”这一母题起到了穿针引线、洞幽烛微的作用。而且，在阅读陈映真的《文书》时，“猫”的母题让我们把他跟爱伦·坡联系起来，产生了上述的情节、叙述结构、主题诸方面的比较，这样便使陈氏的小说在它与文学传统的联系这方面敞开了另一面意义之网。

像“黑猫”这样一个在文学作品中重复出现的意象、象征、或者要素，便是“母题”(motif)。它要么在同一作品中反复呈现，要么在同一文学传统或不同文学传统中交互出现，对形成主题思想起着至关重要的作用。在各民族的神话传说中，常借助母题表情达意，例如“讨厌的女人”原来却是“美丽的公主”，一个男人命定要受一位仙女迷住，等等，就是民歌常见的母题。《我的弟弟康雄》中的叙述者“我”曾自比灰姑娘辛德烈拉姬，《猎人之死》和《加略人犹大的故事》完全借用了古希腊神话和《圣经》的故事，都是“母题”的运用。“母题”

(motif) 一词或德语 "leitmotif" (导引性母题), 也指一部作品中经常重复出现的重要短语, 固定描写, 或意象情绪, 如陈映真小说中常见的忧郁, 困倦, 死亡, 疯狂, 女性温柔的乳房或坚韧不拔的情欲等等。[①] 无论是借自其他民族文学传统的母题 (如《文书》中的"黑猫"), 抑或本民族文学传统的母题 (我在下一节还将讨论), 作品本身都从"母题"这种已成定型的近乎"无意识"的文化话语中获得了支持, 在新义之外开拓了旧义, 这有些类似我国古典诗词的"用典"。[②]

"母题"除了表达本文自身的题旨, 还牵引出其他文本, 使那些已成为"传统"之一部分的文本成为自己的意义源和文化背景, 这些被牵引进来的其他文本与作品自身关于现实生活的叙述、描写、暗示一起, 织起了一张意义的网络。在陈映真的《文书》中, 犯下血案的安某的故事是台湾六十年代现实生活的写照, 而"黑猫"母题不仅使作者得以将笔触伸入人物内心深处的悲苦, 借这悲苦写出战争的罪孽、历史的重压和时代的错误, 而且使得《文书》与其他文本, 例如坡的《黑猫》, 陈若曦的《灰眼睛猫》等发生了意义上的关连。这种文本之间的互相指涉, 用现代文论术语来概括, 便是所谓"间文性"(intertextuality)。

---

① 关于"母题"参见 M. H. 艾布拉姆斯的《文学术语词典》(A Glossary of Literary Terms), 纽约, 1988 年第五版。

② 例如中国江西诗派黄庭坚所谓"点铁成金","夺胎""换骨"概念便与现代人的"母题"和"间文性"概念相仿佛。黄庭坚说:"自作语最难, 老杜作诗, 退之作文, 无一字无来处, 盖后人读书少, 故谓韩杜自作此语耳。古之能为文章者, 真能陶冶万物, 取古人之陈言, 入于翰墨, 如灵丹一粒, 点铁成金也。"(答洪驹父书) 又称:"诗意无穷而人才有限, 以有限之才, 追无穷之意, 虽渊明、少陵, 不得工也。不易其意而造其语, 谓之换骨法; 规摹其意而形容之, 谓之夺胎法。"(冷斋夜话)。(郭绍虞主编《中国历代文论集》第二册, 第 316、312 页。上海古籍出版社 1979 年初版。)

"间文性"又译为"本文间性","本文共同体"或"交互指涉"。是法国女符号学家J·克丽丝特娃从巴赫金的"复调"概念得到启发首次提出来的概念。它的意思是:一切时空中异时异处的本文相互之间都有联系,它们彼此组成一个语言的网络,一个新的本文就是语言进行再分配的场所,它是用过去的语言所完成的"新织体"。[1] 对符号学家们来说,大多数文学作品在发布有关自身的信息时,还不断地揭示其他文学作品,因而说某种文学具有独创性,某种文学是现实主义的,某种文学描述精确,最终都站不住脚。我不赞同这种绝对的推论,——莎士比亚的戏剧虽然泰半取材于历史故事,可是有谁否认莎士比亚不是一个富有独创的戏剧天才?——但是,作品由于其间文性而扩展了意义伸展的广度和深度,却是值得注意的现象。譬如在《黑猫》和《文书》之间,事实上有着一种由"文本"与"间文"[2] 之间的关系(间文性)所产生的新的意义:不同民族

---

① 参见J.M.布洛克曼:《结构主义:莫斯科—布拉格—巴黎》,第162页的中文注释28条。另见特伦斯·霍克斯著:《结构主义和符号学》,第150页,上海译文出版社1987年版。廖炳惠《解构批评论集》第八章"文字、世界的交汇与并置"一文比较详细地讨论了这个概念。

② 根据杰拉德·普林斯(Gerald Prince)编著的《叙述学词典》(A Dictionary of Narratology)(英文版,1988)的解释,"间文"(intertext)有如下意义:1.一个文本(或一组文本)被另一个文本所引用、重写、拖长或整个改变形态,使后者充满意义的,这个文本便叫做"间文"。荷马的《奥德赛》是乔伊斯《尤利西斯》的间文之一,从二者之间取得间文性。根据里德特尔(Riffaterre)很有影响力的观点,一个文本及其间文是在逻辑上是同一的,后者在前者内留下踪迹,支配着它的解释。2."间文"就是吸收和将其它文本的多元性凝结在一起的文本。在这个意义上说,乔伊斯的《尤利西斯》便是吸收了诸如荷马的《奥德赛》那样的文本的间文。更普遍些说,任何文本都可以用以构建一个"间文"。3.一组被间文性地联结起来的文本。以荷马的"奥德赛"和乔伊斯的尤利西斯之间所获得的间文性来说,这两个文本构建了一个间文。由此看来,"间文性"表明了一种或多种关系,这种关系是在一个特定的文本与它所引用、重写、吸收、拖长或整个地变形的其他文本之间获得的。我所用的"间文"概念采用第一种说法,以便与"文本"有所区别。

文学表现人性的不同方式。我们不能因为《文书》里出现或借助了"黑猫"母题便断定《文书》是一种模仿，或者说它缺乏独创性。相反，正是《文书》包含了《黑猫》这一间文，才使《文书》多出了这一层意义。

综上所述，由"语言"本身所具有的社会性、文化性，个人在运用语言的时候，既使语言个性化，显现着自己使用语言的独特风格，也通过语言媒介使"自我"社会化、文化化。因此，呈现为"语言结构"的象征性作品，交融了个人的心理（包括意识与潜意识）、社会与文化的话语。在文学写作中，"母题"的呈现和与此有关的"间文性"，便与呈现了作家比较恒定心理特征的语言风格一起，充分地显示着作品的意义网络，提供了各种可能的诠释潜力。下面我就将陈映真作品这方面——母题及其间文性——的潜力进一步铺开剖析。

二、鲁迅的灵魂

读陈映真的小说，可以感觉到他的字里行间跃动着鲁迅寂寞然而深刻的沉思的心灵。他的"面摊"（1959）一开始，便放上了鲁迅的"药"（1919）。那些对话，那些忧患中的爱心，令人想到鲁迅《狂人日记》里发出的痛心疾首的呼喊"救救孩子"，似乎还是有了一点希望，尽管十分微茫。我们先做一些具体的比较。

> "忍住看"，妈妈说，忧愁地拍着孩子的背："能忍，就忍住看罢。"
>
> 但他终于没有忍住喉咙里轻轻的痒，而至于爆发了一

串长长的呛咳。等到他将一口温温的血块吐在妈妈承着的手帕中时，妈妈已经把他抱往一条窄窄的巷子里了。他虽然感觉着疲倦，但胸腔却仿佛舒爽了许多。巷子里拂过阵阵晚风，使他觉得吸进去的空气凉透心肺，像吃了冰水一般。[1]

以上是《面摊》里的首段。以下是《药》里的第四、五段：

……那屋子里面，正在窸窸窣窣的响，接着便是一通咳嗽。老栓候他平静下去，才低低的叫道："小栓……你不要起来。……店么？你娘会安排的。"

老栓听得儿子不再说话，料他安心睡了；便出了门，走至街上。街上黑沉沉的一无所有，只有一条灰白的路，看得分明。灯光照着他的两脚，一前一后的走。有时也遇到几只狗，可是一只也没有叫，天气比屋子里冷多了；老栓倒觉得爽快。仿佛一旦变了少年，得了神通，有给人以生命的本领似的，跨步格外高远。而且路也愈走愈分明，天也愈走愈亮了。[2]

《面摊》和《药》里的主要人物都是一家三口，其中有一个生命危在旦夕的患肺病的孩子，父母为救孩子而忧心如焚。从上面两段文字看，陈映真的行文，颇有些鲁迅风格。对话简洁自不必说，擅长用对话来切入生活断面，并迅速在叙述中从外在描述转入内心感觉，利用环境、气氛的点染写出那种沉郁忧伤的心境。于简洁白描中透出充满感情的温厚和爱心，是这种文体的特点。但《面摊》为自己设定的时空与《药》的时空并

① 陈氏，1988，卷一，第1页。
② 《鲁迅全集》第一卷，第440—441页。

不相同。前者是从黄昏到晚上，后者是从清晨到白天；前者入夜后到街上设摊卖汤面，后者是到街上找刽子手买人血馒头：救孩子的方式有所不同。《面摊》终于碰到了一个好心的警官，因而“暗夜”里的孩子虽然随父母辗转于危途之中，毕竟还可以做关于“星星”的梦想；《药》里的小栓虽然吃了醮着烈士鲜血的馒头，却还是不免于死，连梦也不曾有过。《狂人日记》里的疑惑：“没有吃过人的孩子，或者还有？”在《药》中似乎得到了否定的回答；但在《面摊》中，那孩子却得到了爱心，似乎可以盼望“暗夜”过后清新的早晨和白昼，与华老栓夫妻在漫漫长日后堕人黑暗更让人感到些宽慰。显然，“救救孩子”成了二者人道的主题。鲁迅的深刻在于他在叙述老栓夫妻的爱子之心的同时批判了他们的麻木与无知，侧写了夏瑜之死的悲剧，从一个生活细节写出近代以来中国问题的症结；而陈映真虽然在思想的深刻上比不上鲁迅，却还是试图以自己的方式来延续和试图回答鲁迅的问题，把“救孩子”寄托在人道主义的想望里了。

在《凄惨的无言的嘴》(1964) 中，陈映真还是忘不了鲁迅的问题。叙述者“我”被看作是患有精神病的人。小说虽然不采用“日记体”，但通篇叙述，未尝不可以看作是新的“狂人”自白。“我”眼中所看到的世界恰是病态的。在别人——包括有权判定谁是精神病患者的医生和虽研究“神学”却对宗教的根本精神：对人的爱--无所知的神学生郭先生等——把“我”看作“精神病”时，他们恰好显出了对“我”的缺乏了解和无知。叙述者清醒的叙述与把他看作“病人”形成一种反讽的意味。他颇像第欧根尼，白昼里打着灯笼寻找诚实活着的人们。他的苦恼，或者“精神病”吧，就源于他几乎找不到这样的人。他看

到的毋宁是一个陌生的环境："……郭先生走进了办公室，一看见我，便突然在他的似乎已经很疲倦的脸上，展开了虽然并没有恶意，却显然很是虚伪的笑容。他哄着小孩似地拍了拍我的肩膀。在这样的时候，我也只能很和善地笑着。医生把双手插进口袋里，望着我们。我于是走了出去。他一向是个很自以为是的人，就和一般的青年医生一样。但我走出办公室没有几步，便听见医生用日本话对郭先生说：'这个家伙，显然是在渐渐地好起来了。'"[1] 这又让人想起《狂人日记》第四节里的一段来："……我大哥引了一个老头子，慢慢走来；他满眼凶光，怕我看出，只是低头向着地，从眼镜横边暗暗地看我。大哥说，'今天你仿佛很好。'我说'是的。'大哥说，'今天请何先生来，给你诊一诊。'我说'可以！'其实我岂不知道这老头子是刽子手扮的！无非借了看脉这名目，揣一揣肥瘠：因这功劳，也分一片肉吃。我也不怕，虽然不吃人，胆子却比他们还壮。伸出两个拳头，看他如何下手。老头子坐着，闭了眼睛，摸了好一会，呆了好一会；便张开他鬼眼睛说，'不要乱想。静静的养几天，就好了。"[2] 自然，鲁迅的"狂人"，其灵魂被撕裂的程度要比陈映真的"狂人"要重得多。毕竟，陈映真的"狂人"是在久病初愈之后怀着难以排遣的忧郁来看他的环境，这与鲁迅的"狂人"正在病中的观察有了深浅轻重的差别。"我想起了在医院的草坪上那些晒着太阳的轻病人们。一张张苍白的脸上，一双无告的眼神里，都涂敷着冷澈得很的悲苦。这些悲苦的脸，常常对着你恶戏地笑了起来，使你一惊，仿佛被他窥破了你的什么。"

---

① 陈映真，1988，第一卷，第153- 54 页，158 页。
② 《鲁迅全集》第一卷，第 425 页。

他十分敏感地感觉到病人的眼神那窥破人生隐秘的罪孽的力量。他们自己正是因为这种罪感堕入苦痛之中难以自拔的。这又正如鲁迅“狂人”因为洞察“世人”吃人大罪而极端痛苦一样。因此，鲁迅的“狂人”呼吁“救救孩子”，以免下一代又堕入轮回一般的“吃人”礼教；陈映真病后的叙述者则立志要让惨死的女尸身上那些满是淤血的伤口，开着斑斑点点的凿孔，仿佛“一个个都是凄惨、无言的嘴”为自己说话：“打开窗子，让阳光进来罢！”他幻想着歌德的故事，希望真的有个罗马人的勇士，“一剑划破了黑暗，阳光像一股金黄的箭射进来。所有的霉菌都枯死了；蛤蟆、水蛭、蝙蝠枯死了，我也枯死了”。[1] 鲁迅在《呐喊〈自序〉》中关于“铁屋子”的意象或母题，在陈映真这里获得了一种新的表达方法。事实上，陈氏的人物与鲁迅的人物，都是在这“绝无窗户而万难破毁”的“铁屋子”中惊醒过来的人们，他们这些“不幸的少数者”都忍受着“无可挽救的临终的苦楚”。[2] 鲁迅忧愤深广，他的人物有时未免显得绝望，尽管夏瑜坟上的花圈也透着些期待，然而像吕纬甫、魏连殳，曾经有过改造社会和人心的，也像他们的前辈一样，堕入没法摆脱的轮回了。而陈氏的人物虽然厌倦了自己所处的“神话时代”的“废颓的末期”，却还是期待着自己死后，可以出现一个充满了阳光的，鹰扬的“人类底世纪”（《猎人之死》）。

关于鲁迅的影响，陈映真最早是在1976年9月写的《鞭子和提灯——〈知识人的偏执〉自序》一文中谈到的。他说，读鲁迅的《呐喊》（在“自序”中没有点明鲁迅，只谈到《阿Q正

① 陈氏，1988，第一卷，第165页。

② 《鲁迅全集》第一卷，第419页。

传》里的一个细节，因为在台湾，鲁迅当时还是受禁的）大约是快上六年级的那一年。那时候对书中的其他故事似懂非懂，唯独对于《阿Q正传》特别喜爱，虽然当时也并不曾懂得滑稽背后所流露的、饱含泪水的忧虑和苦味的悲愤。“随着年岁的增长，这本破旧的小说集，终于成了我最亲切、最深刻的教师。我于是才知道了中国的贫穷、的愚昧、的落后，而这中国就是我的；我于是也知道：应该全心全意去爱这样的中国——苦难的母亲，而当每一个中国的儿女都能起而为中国的自由和新生献上自己，中国就充满了无限的希望和光明的前途。”[①] 陈映真在谈鲁迅对自己的影响时，特别强调鲁迅在培养他对祖国的热爱这方面的作用：“几十年来，每当我遇见丧失了对自己民族认同的机能的中国人；遇见对中国的苦难和落后抱着无知的轻蔑感和羞耻感的中国人；甚至遇见幻想着宁为他国的臣民，以求取‘民主的、富足的生活’的中国人，在痛苦和怜悯之余，有深切的感谢——感谢少年时代的那本小说集，使我成为一个充满信心的、理解的、且不激越的爱国者”。日本学者松永正义在1984年写的一篇文章中看到了鲁迅所给予陈映真的是与他的爱国主义结合在一起的观察台湾社会的广阔视野和清醒的批判力，使得陈映真虽然置身在“台湾民族主义”（即分离主义）的气氛中，却“还能具备从全中国的范围来看台湾的视野，和对于在六十年代台湾文坛为主流的‘现代主义’，采取批判的观点。”[②] 这样来看鲁迅对陈映真的影响，我以为十分符合陈氏本人的思想实际。这样，当我们读到陈氏小说中出现了鲁迅作品中的母题而

① 《陈映真作品集》第九卷，第19—20页。

② 松永正义：《透析未来中国文学的一个可能性》，（原刊1984年7月号《凯风》杂志），“陈映真作品集”第十四卷，第232—233页。

又作了不同的处理的时候（例如我在上面所分析的），对于他的人物为什么总要承担起替历史、时代赎罪的任务，为什么总摆脱不了对大陆的缕缕乡愁，以及他们为什么总期待着一个新时代的到来，为什么又要在小说中和小说外的其他写作中执著地批判、嘲讽他的人物的苍白、颓唐、败北、软弱、失望等“现代主义”情绪，就不难理解了。

鲁迅是伟大的，他深刻的思想饱含着挚热的感情，那是对苦难民族的博爱之心。“哀其不幸，怒其不争”，是鲁迅之爱的典型表现，因而他的作品显得沉郁冷峻。但鲁迅是不易学的。学鲁迅而不得，容易失其温厚，流于刻薄。而陈映真的慧心独具之处，恰恰看到了鲁迅那最不易学的温厚和爱心。蒋勋在比较鲁迅与陈映真的异同时说：“鲁迅的作品比较更沉郁，仿佛郁闷得不得了，真是漫漫长夜，没有一点光，陈先生的作品则比较热，比较有更多的理想和追求的呼叫，这或许来源于他的宗教背景吧！”——[1] 应该补充的是，陈映真的温厚不仅来自家庭的基督教熏陶，而且来自鲁迅所体现的“俯首甘为孺子牛”的精神。他只是在鲁迅提出的问题的基础上，企求一条社会主义和人道主义的解决办法罢了。

此外，鲁迅小说中常见的结构：主人公与环境的对立关系，觉醒者与沉睡者的对立，以及由此产生的一种彷徨无依，终于沦落的孤独感，也是陈映真作品的一个特色。但陈映真小说出现的“狂”、“死”意象已经有着不同的历史内涵。沉思着历史和环境之罪恶的鲁迅的“狂人”在陈氏作品化为具有社会主义

---

① 蒋勋等人：《三十年代的承传者——谈陈映真的小说》（1980），《陈映真作品集》第五卷，第190页。

理想和基督精神的人物，如吴锦翔，贺大哥等人。至于陈氏作品中洋溢着更多的"肉的气息"，如鲁迅在阿尔志跋绥夫的作品所看到的往往与他的受难者结合在一起，成为他们逃避苦难之道，则比鲁迅更为明显，更带着现代人的气息了。

陈映真对鲁迅的学习和"模仿"，除了我们所说的"母题"互涵，例如日记体在《康雄》、《最后的假日》、《云》、《万商帝君》中的运用，"吃人"母题在《乡村的教师》中的重现，"孩子"意象等的多次出现，又如《面摊》之与《药》，《凄惨的无言的嘴》之于《狂人日记》和"呐喊"自序，《故乡》之于《故乡》(陈映真的《故乡》写俊美如太阳神的哥哥的堕落，与鲁迅《故乡》写少年闰土的终于麻木，其忧患之深足以与鲁迅相匹。但同是变化，闰土比较写实，而"哥哥"过于突兀，比较富于浪漫色彩)，还有小说某些场面和对话的描写，例如《一绿色之候鸟》、《最后的夏日》等篇与鲁迅笔下所写的酒店相聚一类场面与对话的描写（如《明天》等）十分神似。然而最重要的恐怕就是陈映真从鲁迅那儿所获得的忧患意识与对国家民族命运的深切关怀。陈映真自述道："鲁迅给我的影响是命运性的。在文字上，他的语言、思考，给我很大影响。然而，我仍然认为鲁迅在艺术和思想上的成就，至今没有一位中国作家赶得上他。鲁迅的另一个影响是我对中国的认同。从鲁迅的文字，我理解了现代的、苦难的中国。和我同辈的一小部分人现在有分离主义倾向。我得以自然地免于这个'疾病'，鲁迅是一个重要因素。"① 因此，陈映真强调启蒙是文学的大前提，认为政治、文

① 书名：《陈映真的自白——文学思想及政治观》(1984)，《陈映真作品集》第六卷，第35页，第446页。

学、知识、宗教和科技都应该为“人的解放，使人从物质的、精神的桎梏中解放，从压迫性的体制或人内在的罪恶与愚昧中解放”作出各自的贡献，而不应成为人的解放的重大阻碍。[①] 在研究陈映真的文本与鲁迅文本之间的关系时，必须立足在这一点上，才能真正把握鲁迅的一些母题在陈映真小说写作里发生变化的奥秘。

鲁迅曾想通过翻译俄苏与东欧等弱小民族国家的作品为国内文坛提供借鉴。他说：“我们在日本留学时，有一种茫漠的希望：以为文艺是可以转移性情，改造社会的。因为这意见，便自然而然的想到介绍外国文学这一件事。”[②] “因为所求的作品是叫喊和反抗，势必至于倾向了东欧，因此所看的俄国、波兰以及巴尔干诸小国作家的东西就特别多。”[③] 无独有偶，陈映真也倡导对“第三世界文学”的研究，而主张将中国台湾文学置诸这一框架来考察。他指出，“第三世界的知识分子，负有批判的评估自己的传统文化，对传统文化进行再认识的责任。”[④] 在比较台湾文学和其他第三世界文学（譬如拉美文学，菲律宾文学，南朝鲜文学等等）的殊异点时，他认为台湾文学具有比其他第三世界文学远为完整的文化和语言传统。然而台湾文学面临着逐渐失去其社会与人生的指导性格，显示出历史的、文化的、哲学的贫困。此外，台湾文学与政治之间，保持着比较疏

① 《海峡》编辑部：《‘乡土文学’论战十周年的回顾——访陈映真》（1987），同上，第104－105页。

② 《〈域外小说集〉序》（1920年3月20日），《鲁迅全集》第十卷，第161页。

③ 《南腔北调集·我怎么做起小说来》（1933年3月5日），《鲁迅全集》第511页。

④ 琳达·杰文：《论强权、人民和轻重》（1982年），《陈映真作品集》第六卷，第5页。

远的态度。[1]显然，陈映真对台湾文学日益失去其作为启蒙和指导大众生活的作用的贫血状态与西方文化入侵第三世界的现况深感忧虑。他认为台湾的文学教育一般是向西欧看的，根据西方的标准，第三世界显得落后，没有文明，没有艺术，没有哲学也没有文学。因此必须坚决抛弃这种导致民族虚无主义观点，必须有计划地研究译介第三世界文学。像普罗米修斯偷天火给人间，鲁迅试图为无声的中国输入异邦新声，以警醒国民。陈映真与鲁迅先生在这方面异途同归：利用“第三世界文学”概念来对抗西方文学，以确立民族自信。这些思想，再次表明了鲁迅对于陈映真的巨大影响。

三、契诃夫的血肉

鲁迅之善于解剖人的灵魂，不独表现于他那些精炼而含蓄的小说与杂文，便是文艺论评，也是于衡文中论人。他自己因而也像他的人物那样，作为“客观”的对象，受到严格的审视与批评。《一件小事》自不必说，更典型的，是他在作品集自序跋中常常流露的对自己的清醒（譬如《写在〈坟〉后面》(1926.11.11) 的自我解剖)。此外是他对自己作品的评论。他写于 1935 年 3 月的《〈中国新文学大系〉小说二集序》，对自己的作品的评价便相当公正，认为显示了“文学革命”的实绩的《狂人日记》、《孔乙己》、《药》等，由于“表现的深切和格式的特别”颇激动了一部分青年读者的。但所以有这样效果，乃

---

① 《陈映真作品集》第八卷，第 89—96 页。

是“向来怠慢了介绍欧洲大陆文学的缘故。”接着鲁迅谈到他所接受的外国影响和自己的独创性。在我看，这段文字可以看作“母题”互涵和“间文性”概念的又一个例证：

> 一八三四年顷，俄国的果戈理（N. Gogol）就已经写了《狂人日记》；一八八三年顷，尼采（Fr. Nietzsche）也早借了苏鲁支（Zarathustra）的嘴说过“你们已经走了从虫看到人的路，在你们里面还有许多份是虫豸。你们做过猴子，到了现在，人还尤其猴子，无论比那一个猴子”的。而且《药》的收束，也分明的留着安特莱夫（L. Andreev）式的阴冷。但后起的《狂人日记》意在暴露家族制度和礼教的弊害，却比果戈理的忧愤深广，也不如尼采的超人的渺茫。以后虽然脱离了外国作家的影响，技巧稍为圆熟，刻划也稍加深切，如《肥皂》、《离婚》等，但一面也减少了热情，不为读者所注意了。[1]

这种自我剖析，应是了解作家所受影响的权威叙述。我们由此可以推断果戈理、尼采、安特莱夫等人在鲁迅早期小说与思想中的地位。所谓“影响”，便是双方彼此之间一种心灵共鸣。那么引起共鸣的原因是什么？是一种苦难的感觉。鲁迅论及俄国文学时，强调它的“为人生”的性质，指出：“无论它的主意是在探究，或在解决，或者堕入神秘，沦于颓唐，而其主流还是一个：为人生”。[2] 他认为陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、契诃夫、托尔斯泰虽然离无产者的文学甚远，但可以算作“为被压迫者而呼号”的作家。他们的作品所写的虽然只是被压迫者的

---

① 《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系小说二集序〉》（1935年3月2日）。
② 《南腔北调集·〈竖琴〉前记》（1932年9月9日）。

善良的叫唤、呻吟，困穷、酸辛和挣扎，却让人们"从文学里明白了一件大事，是世界上有两种人：压迫者和被压迫者"，这一点现在虽无足道，但在那时却是一大发现，"正不亚于古人的发现了火的可以照暗夜，煮东西。"正因为此，"俄国文学是我们的导师和朋友"。[1]

鲁迅从外国文学中找到了表现被压迫者之苦难的另一种方式。事实上，陈映真从鲁迅作品中所看到的也是相同的人生问题。〔引起文坛瞩目的《将军族》的独特和高超之处，就在于他是从"阶级"的（被压迫者）观点而不是从"地域"的（省籍介蒂）观点出发来写三角脸和小瘦丫头的悲剧的。〕陈氏像鲁迅那样，对于自己有着十分清醒的认识。刚从监狱出来不久的他用"许南村"笔名撰写的《试论陈映真》（1975）以及稍后的《鞭子与提灯》（1976）两篇文章都像鲁迅那样提到自己所受的熏陶。除了鲁迅，陈映真还提到契诃夫和芥川龙之介。认为这三者的奇异组合影响着他的"语言、风格、精神和命运"。[2] 其实，鲁迅也喜读契诃夫。唐弢先生说："鲁迅曾经受过果戈理、契诃夫甚至安德列耶夫的影响，不仅自己多次提起，也可以从他的创作里看出来：他以幽默的笔墨描写日常生活，讽刺像果戈里，人物不多、场面简洁像契诃夫，又由此吸收其他影响，慢慢地建立起一种看似平淡，却又深刻的含蓄的风格，为中国现代文学开辟了一条现实主义的道路。"[3] 这样看来，陈映真便与鲁迅同处于一条文学传统了。

---

① 《南腔北调·祝中俄文字之交》（1932年12月30日）。

② 《陈映真作品集》第六卷，第A6页。

③ 唐弢：《西方影响与民族风格》，第17页。另见该书第119，175页。人民文学出版社1989年版。

陈映真小说除了鲁迅的影响之外，的确常常沾上契诃夫式的忧郁和芥川龙之介的“鬼气”。我们看到，契诃夫《苦恼》里的孤独车夫姚纳化作“苹果树”中居住在贫民窟的穷大学生，前者将内心的寂寞对着马儿倾诉；后者则向着疯女人娓娓谈论自己关于父亲的过去的忏悔和未来的憧憬。而《宝贝儿》的“母题”又一次重现于《唐倩的喜剧》，《小公务员之死》（1883）在《万商帝君》中穿上了现代台湾企业人的服装。因此，当陈映真说契诃夫是表现社会转型时代中“自由知识分子”那种“无气力、绝望、忧郁、自我厌弃、百无聊赖以及对于刻划在逼近着的新生事物底欲振乏力之感的最优秀的作家之一”时，他是在契诃夫身上找到了共鸣点，因而称自己早期小说中的“衰竭、苍白和忧悒的色调”很“契诃夫式”，虽然在表现的优美和深刻上不如契诃夫；但当他说1966年以后，契诃夫式的忧郁“消失了”，“嘲讽和现实主义取代了过去长时期来的感伤和力竭、自怜的情绪”时，[①] 他只是在试图用理性来超越自己，因为他看出这种现代主义情绪的绝对无望。但这并不是说，那“忧郁”真的消失了。

《唐倩的喜剧》（1967）出现的“从一个男人流浪到另一个男人”的女性的“母题”，不仅在陈映真《猎人之死》（1965）出现过（如维纳斯从诸神流浪到猎人阿都尼斯），在《夜行货车》（1978）出现过（如刘小玲），在其他小说也有类似的影子（如陈氏小说中常见的吧女或妓女形象；艾密丽黄（《六月里的玫瑰》），Rose（阿免））（《上班族的一日》），《某一个日午》中的女人等），而且早在福楼拜的《纯朴的心》（1877），契诃夫的

① 《试论陈映真》，《陈映真作品集》，第九卷，第9页。

《宝贝儿》(1898）里就得到不同的表现。从福楼拜到契诃夫到陈映真，这个“母题”在发展过程中得到不同的挖掘。特别是《宝贝儿》对女性天性的深刻洞察力和不乏幽默与微讽的同情心，在《唐倩的喜剧》里变成了机智敏锐的社会批判和文化批判。宝贝儿奥莲卡嫁给艺人库金而热衷于谈戏，嘲笑观众不懂得欣赏高雅的戏剧；库金死后三个月再嫁木材商华西里，而满脑子木材生意经，称“华西其卡和我没工夫上戏院子去；……看戏有什么好处？”不幸，婚后六年，华西里又死了。奥莲卡于是作了兽医司密尔宁的情人，“兽病”又成为她生活中的话题。然而好景不长，兽医远走高飞，剩下可怜的奥莲卡越来越瘦，越来越老，越来越丑，顶糟的是什么见解也没有了，“她的灵魂跟以前一样空洞，枯燥，苦涩”。[1] 幸亏最后兽医再次出现，但带来的并不是爱情，而是一个儿子。于是这位少年沙夏又成为老丑的奥莲卡唯一的安慰。倘说契诃夫刻意于写奥莲卡这位类似福楼拜的费莉西泰的女性的纯朴然而空洞的心（“要她不爱什么人，她就连一年也活不下去”，）并没有社会或文化批判的内容，那么陈映真则借塑造类似奥莲卡那样的女性，来尽情嘲弄六十年代台湾读书界的贫困与浅薄。唐倩依然是相当女性化的，不同的是，她是“知识女性”，小说家。但陈映真事实上嘲讽了她精神深处类似奥连卡的空洞无物，与她的那些男性对象一样，显得浅薄可笑。她在委身存在主义论者胖子、老莫和随后的逻辑经验论者罗仲其之前，就曾委身于诗人于舟。老莫关于存在主义的高谈阔论，老莫那种“知性的苦恼的表情”一下子抓往

---

① 汝龙译《契诃夫小说选集》第3册“三年集”，第16页 上海译文出版社1982年版。

了她的心，让她突然觉得写诗的于舟太没味道了。于是，存在主义的话题成了唐倩意识的中心。唐倩发现了“苦恼”的“美”和“深刻”，“快乐”顿时变成值得鄙恶的罪过。她在决定抛弃诗人，有所“选择”时，对于舟说：

“我们俩在一起，太快乐了。”伊喷了一口青烟说：“快乐得丝毫没有痛苦和不安的感觉。”

“是呵，我们多么快乐！”他雀跃地说。

“快乐得忘了我们是被委弃到这世界上来的。”

“噢！”于舟有些苍白起来了。他呐呐地说：“我知道你的感觉。”

“要注意‘委弃’这两个字！”伊不禁想起老莫的表情，随即将擎着烟的手往远处一摊，仿佛十分鄙恶地舍去了什么，“abandon，a sense of being abandoned。”

“是，是。”

“现在，我们是孤儿了；”伊看见于舟洗耳恭听的样子，觉得一面又高兴，一面又鄙恶他。伊十分之严重地说：“所以我们就必须为自己做主；在不断的追索中，完成真我。”（陈氏，1988. 2. 91）

但唐倩的煞有介事并非发自内心的深刻思想的结果，而只是对老莫的模仿，正如老莫对存在主义思想的高论，不过是一种鹦鹉学舌一样。陈映真在同年写的《现代主义底再出发》和后来写的《“鸢山”自序》（1988）中，对于现代主义（包括存在主义）即采取了双重标准，一方面肯定西方现代主义的“革命性”的价值，认为它们“确实有强烈颠覆西方中产阶级虚伪、庸俗秩序；反对资本主义和帝国主义；寻求人间解放的革命的

特质"；[1] 另一方面毫不留情地否定台湾的现代主义，指出他们在性格上是"亚流的"，缺乏"客观底基础"：既没有本土的自然的土壤，也缺乏与它的西方母体之间的脐带连系，因而"徒然具有'现代'的空架，一片轻飘飘的糊涂景象，就连现代人的某种疼痛和悲怆的感觉都是那么做作。"[2] 于是，在《唐倩的喜剧》中出现了这样令人拍案叫绝的讽刺场面，其"无一贬词，而情伪毕露"（鲁迅语）的笔法，深得《儒林外史》三昧：

"尽管人的历史上充满了残酷、欺诈和不公，但却有一丝细线不绝如缕。"他很肃穆地说："那就是人道主义……"

然而，当他在床笫之间的时候，他是一个沉默的美食主义者。他的那种热狂的沉默，不久就使唐倩骇怕起来了。他的饕餮的样子，使伊觉得：性之对于胖子老莫，似乎是一件完全孤立的东西。他是出奇地热烈的，但却使伊一点也感觉不出人的亲爱。伊老是在可怖的寂静中，倾听着他的狂乱的呼息和床笫底声音，久久等待着他的萎溃。伊觉得自己仿佛是一只被一头猛狮精心剥食着的小羚羊。然而，这自然也不是不曾把伊带到一个非人的、无人的痉挛地带，而后碎成满天殒星底滚地。

而且，很多的时候，当他从半虚脱的状态中回复过来之后，他还可以立刻继续事前议论：

"——我们谈到哪里呢？对了，人道主义。"他于是为自己和唐倩点上香烟，把被单拉好，继续说："而存在主义的人道主义，便是这种永恒底创造性的开展！"等等。（陈

---

① 《陈映真作品集》第八卷，第25页。

② 《现代主义底再开发》（1967.3），陈氏作品集，第八卷，第5页。

氏，1988.2.94）

简单地把唐倩和胖子老莫所谈论的内容否定掉不是陈映真的目的。事实上，他自己也持有与他们相同的观点。例如在评论贝克特的《等待戈多》时他说："没有疑问，《戈多》是一出对于现代人的精神内容做了十分优越底逼近的少数作品之一。它和现代人一样，是惨苦的，是行动上的阴萎者，是孤单，恐惧，和不快乐的。——至少没有像此间以'现代'当做一个时装去穿的现代派的表兄弟们那样快乐。"陈映真的目的乃是揭穿这些谈论存在主义门徒们根本就没有真心理解存在主义或人道主义的"精神"，这与基督教会缺乏真正的基督精神是一样的。陈映真在描写老莫"性"与"爱"的分裂时便暗示了这一点。他把压根儿缺乏爱心却在大谈人道的人物放在床笫生活中刻划，露出了滑稽的丑态（类似这种灵肉的分裂，卑污的肉体无法承载高尚的理想，在陈氏人物身上多有表征，例如康雄死于道德律的惩戒，吴锦翔死于对现实与自身的双重绝望等等）。而导致唐倩最后离开胖子老莫，转向逻辑实证论点罗仲其的，也是老莫根本缺乏人道爱的行为——逼迫唐倩流产，取去他们之间的另一个生命（这个"母题"在《那么衰老的眼泪》中也出现，在这一点上陈映真又将同情放在具有女性之温柔与本能的母爱的唐倩身上）。从唐倩与罗仲其的关系中，陈映真再度发挥了他的讽刺才能，批判了流行于六十年代台湾文化界的第二大思潮：逻辑实证论。不过，他的策略还是一样的：他让爱谈实证的怀疑主义者罗大头在床笫生活中去"证实"自己，结果他的永久不断的证实，除了"换来无穷的焦虑、败北感和去势的恐惧"，别无所得。终于被男女之间无法证实的问题逼得发狂，自杀而死。

而唐倩，一如奥莲卡，又在热衷于谈论第二个丈夫（情夫）的话题了。在与老胖同居时她写存在主义小说；现在则写唯理论的小说，以推广罗大头一派的“思想”和“方法”，罗大头一死，唐倩悲伤得“至于形销骨立”。再度消失于读书界。直至乔治·H·周吹开芳心，带着她离台赴美。结局证明：唐倩不过利用了乔治这位绅士，到美国后，嫁给了一位在一家巨大军火公司主持高级研究机构的物理学博士。

能用一个短篇来容纳和清醒地反省一个年代的世相（特别是“知识界”——陈映真不用“知识界”而用“读书界”，也许另有隐喻，因为那种随着时髦思潮漂泊却缺乏自己的思想的状况，对于“知识”恐怕只有一种反讽的意义罢），这对于年轻的陈映真（时年 29 岁）是极不容易的。在这方面契诃夫显然起着某种潜移默化的作用。陈映真接过前辈作家的“母题”进行富有独创性的开拓，使他的文本在与《宝贝儿》并立时卓然独立，毫不逊色，而且虽然《唐倩的喜剧》包涵着《宝贝儿》这一间文，却是纯然中国台湾六十年代的作品，其优美与深刻，特别是它的批判力，在当时的台湾文坛，实在是凤毛麟角。

在《万商帝君》中，陈映真把契诃夫那位曾郁郁而死的“挺好的庶务员”请来，让他悄然飘进现代化跨国公司，重新面对新的“上司”——莫飞穆国际公司。在他眼前展开了现代企业内部复杂的政治斗争：陈家齐（大陆派）与刘福金（台湾派），中国人与外国老板之间在思想观念、政治权力等方面的较量。公务员伊凡·切尔维亚科夫有了一个中国姓名“林德旺”。这家境贫寒的人谦卑、忠厚老实，总是拿着笔记本千方百计地记录、领会这个世界的一切话语，——从大学时代的教科书、教授的讲课到进入莫飞穆后的现代管理科学和公司政治——他读

破了几本类似"青年成功要诀"，"青年创业十讲"之类的书，期待自己能受陈家齐的赏识，提升。然而始终没有真正明白自己的环境的奥秘。如果说伊凡近乎无事的悲剧起源于自己奴性的性格，那么林德旺似乎也还是"本性难移"：依旧那么谦卑地默默地向他的上司陈家齐和属于这位统领的三C派的老金表现着自己的忠诚。可怜的林德旺！他丝毫不知道自己在他人眼中微如芥末（或者反过来说，他过于意识到自己的卑微，因而才如此急于向上司表白，效忠，洗刷自己。多么像伊凡!），却又一厢情愿地想象着自己能够得到提升。"陈经理明明知道，我忠心、可靠，他躲在型录档案室里，摸着那些发霉的档案，苦苦地想：陈经理看得见我任劳任怨，对不对？我已经好几次暗示过他，我是他最忠诚的人，我是他派下唯一的秘密的干员啊。"（陈氏，1988：4.101－102）他花了好几天功夫拟写了一份报告，建议改进海关业务，特别设立一个海关事务部，专设一个经理，再请一个办事员，一个秘书，做着当"经理"的美梦。他悄悄地神秘地有些猥琐地趁陈家齐不在将报告放在他的办公桌上。但此举非但得不到赏识，反而受到一阵怒斥，被看作"有病"。他自动在星期天到公司加班，不巧撞见上司老金与洋老板的大秘书 Lolitta 躲在会客室里，衣衫不整，狼狈不堪。于是被老金从财务部调到业务部，但从此，林德旺骇怕极了，"恨不得自己瞎掉眼睛，什么都不曾看见。他骇怕当时自己见了鬼一般掉头就跑的样子；担心被金先生革职，整夜都梦见 Lolitta 胸衣扯在一边，露出肥硕的乳房，待他醒来，发现自己流了一枕头唾涎，满身的冷汗。打第二天起，林德旺的一双眼睛没来由地痛了好几天，天天骇怕金先生下条子请他走路。一直到月底发饷，他急忙拿着薪水袋躲到厕所，看看里面并没有停职的通知，才放

下一忐忑的心。”（陈氏，1988：4.105）

契诃夫写了一个极平凡却极震撼人心的故事：一个小心翼翼的公务员很不幸地因为一个很平常的喷嚏将一些唾沫星子溅到一位退休将军（还不是顶头上司！）身上，于是像犯下大罪一般忙不迭地向将军反来复去地道歉，终于在歉疚、哀伤、积郁中死去了。问题在于将军本人早已把这区区小事忘掉了，但它却引起一条人命。仅仅说是性格悲剧是不够的，因为这是仅属于俄国十九世纪彼得堡的性格，是在极端压抑的沙皇专制统治下才有可能产生的奴才的性格。林德旺的精神痛苦，人格扭曲，与伊凡是一致的。不同的是，林德旺是在心底向着掌握他的升迁命运的陈家齐、老金乃至整个公司——无形的现代暴君——表忠心，致歉意。他们都将自己降低为“物”。林德旺最后发疯了，幻想自己成为主宰世界经济命运的“万商帝君”，但即便在大闹会场的时候，一听到陈家齐的喝斥，竟还是驯如绵羊。显然，陈映真也写了一个悲剧，也不仅仅是林德旺的性格悲剧。从陈映真在小说中所讨论的问题的范围来看，他已试图探讨现代资本主义消费社会对于人性、对于思想文化、对于政治的腐蚀和异化了。林德旺不过是这场冷酷的现代战争中的小小牺牲品。

与契诃夫相比，还必须提到陈氏人物“精神病患”问题。就是说，小说中的主人公所患的往往是难以诊治的“心病”。契诃夫在《第六病房》（1892）、《黑衣修士》（1893）中曾经生动而典型地叙述过为这种“心病”所苦的人们。陈映真的小说也是如此。譬如《六月里的玫瑰花》和《贺大哥》都写到这种独特的心病。黑人军曹巴尔奈与麦克在战争中参与屠杀无辜的越南人民。这种在光天化日之下公开的、“合法”的杀人罪孽虽然可以从“国家利益”以及相关的国家意识形态那儿得到解脱，却

难容于人类的道德良知。这种“心病”无法用药物来治疗，只能借助“精神疗法”：诉说和遗忘。后期小说《山路》中的蔡千惠的“病”更是典型。她的病因只有她自己才知道，最高明的医生也只能推测。原来在以前的恋人、革命者黄贞柏释放前的几十年间，她一直生活在虚妄和遗忘中。康雄的姐姐用康雄的理想所难容的追逐财富来纪念康雄，蔡千惠牺牲自己的青春年华为父兄赎罪，扶持养育烈士遗族，结果却发现：自己所为只不过断送了烈士的理想，为烈士们所憎恶的社会制度培养了有物质财富却缺乏高尚精神财富的一代。她为此衰竭而死。

因罪感而陷入精神炼狱中的贺大哥说：“我猜我已恨透了我自己。我在想：如果能像脱衣服一样，脱掉肮脏的衣服一样，把不堪的我脱掉，像换一件又干净、又新的衣服一样，换一个我……”有人把这样的贺大哥看作软弱，以为他仍然在逃避，逃到爱的神圣字服中，幻想补偿他受挫的人格。[①] 然而，能够默默承受着并非一个人的苦难的人，并且在日常生活中一步步地去做着他认为能减免这种苦难的事情的人，难道不是坚强么？在陈氏小说中，我以为可贵的，正是这些背负苦难的理想主义者。这仿佛契诃夫《第六病室》里的医生，仅仅因为喜欢“思想”，想逃出无从脱逃的生活牢笼，却也被看作有精神病，关进病室之中。但他仍然认为，“如同监狱里的人被共同的灾难联系着，聚在一块儿就觉得轻松得多一样，喜欢分析和归纳的人只要凑在一起，说说彼此的高尚自由的思想来消磨时间，人也就不觉得自己是关在牢笼里了。在这个意义上说，智慧是没有东西可

---

① 参见林梵：《越战后遗症》，陈氏，1988：14.82—83。

以代替的快乐。"[①] 这也就是何以《黑衣修士》里的科弗林在从快乐的幻觉阶段进入痛苦的麻木阶段（幻觉被医治从而消失）后，终于怀着对早期幻觉阶段的快乐的痛苦回忆，走向自杀。

在契诃夫和陈映真的小说中，我们看到了一种基本的对立关系：精神或思想与现实或肉体的对立。压抑感，忧郁的情调，是他们的小说给人的总体感觉，幽默与嘲讽只是派生的风格。少年时代所受的教育一方面为其理想主义打下了基础，另一方面又让他永远难忘为之付出的压抑的代价。同时，这种理想主义也是痛苦和绝望之源，因为它面临的是一个充满障碍的现实。

四、芥川龙之介等人的气质

鲁迅没有特别地提到芥川对自己的影响。但他对于芥川的评价，我认为，在某种意义上说恰是"自评"，而且颇得芥川作品的神韵，并足以移注陈映真的精神气质："他的作品的主题，最多的是希望已达之后不安，或者正不安时的心情。……他的复述古事并不专是好奇，还有他更深的根据：他想从含在这些材料里的古人的生活当中，寻出与自己的心情能够贴切的触着的或物，因此那些古代的故事经他改作之后，都注进新的生命去，便与现代人生出干系来了。"[②] 这段评述，不仅适用于芥川本人和鲁迅的作品，而且适用于陈映真的小说，包括他的神话或历史题材的小说。关于陈映真的神话或历史题材的小说，我

---

① 汝龙译：《契诃夫小说选集》"儿童集"，第29页。

② 鲁迅：《〈现代日本小说集〉附录》（1923年6月），《鲁迅全集》第十卷，第221页。

在前面谈陈氏的小说《猎人之死》和《加略人犹大的故事》时，已经提及，此处不赘。这里只从“间文性”的角度简略地比较陈氏文本内涵的芥川与陀思妥耶夫斯基的“间文”(intertext)。

要从陈映真的文本中找出芥川来，并非易事。事实上，富有创意的作家，都是在精神上接受前人的影响，再将这种影响融化于自己的文体之中。正如罗兰·巴尔特所说：“由于本身是另一作品的指涉作品，每部作品均属‘交互指涉”，而这不能与作品的本源混为一谈：找寻作品的‘根据’与‘影响’只是满足了关系考证的神话。用来组成作品的引用文字乃不知名、无以挽回，但却已经读过：它们是不用引号的引文。”[1] 迄今为止我所作的陈映真与鲁迅、契诃夫以及将要进行的芥川、陀思妥耶夫斯基在某些方面的比较，都不是为了考证陈映真作品与这些作家的渊源关系，(这种关系由陈氏自己道出，已对读者起到了某种导引意义的作用。)而是揭示陈映真作品的更为深广的意义网络。陈映真作品只有被置诸整个文学传统之中，才能鉴别出他敞开意义的可能范围和他的独创性。

从具体作品的结构上看，陈氏《第一件差事》与芥川的《竹林中》(1921) 有些相似。虽然就叙述方法而言，前者采取第一人称旁知观点，后者运用了具结“证词”的手段(实际上也是第一人称，只不过运用了“戏剧性”再现“供词”与“证词”的方法)，但二者借助调查人命案的方式来破解死者之谜这一点是相通的。芥川小说中的故事并不复杂：强盗多襄丸把一对夫妇引入竹林中，然后杀夫夺妻。复杂的是关于这件命案有

---

① “From Work to Text”, translated in “Textual Criticism: Perspectives in Post-Structuralist Criticism”, ed. Josue V. Harari (Ethaca: Cornell Univ. Press, 1979). p. 77。转引自廖炳惠：《解构批评论集》第 272—273 页。

不同的说法：樵夫发现尸体，他所能提供的证词就是关于死尸的地点、外部特征和犯罪现场的叙述；云游僧看见的是死者被害前一天的情景；捕役介绍了捕捉多襄丸的经过和此人的恶行；老媪证实死者是她的女婿金泽武弘，并简单介绍了女儿真砂的情况；多襄丸自供杀人的动机和经过，要求对自己处以极刑；死者之妻忏悔了自己受到强暴的经过，也自供是自己杀死了丈夫；死者的鬼魂又借女巫之口自述当时的情景，自述死于自杀。三个当事者——强盗多襄丸、女人和她的死者丈夫——都自供是凶手。这使事情真相变得朦胧不明。但芥川的深刻，我以为就在此。《竹林中》有了多层次的象征意义，譬如有人从中得出“客观真理是不容易搞清的”结论，[①] 而我却认为小说最深层的意义乃是探索人性深处的内在真实。芥川作为怀疑主义者，深为人性之恶所苦恼。他在这部作品中所揭示的毋宁是多襄丸强盗行径中的某种可爱的坦率，他认为自己杀人用刀比权贵们单凭权力与金钱杀人更好一些；女人受到强暴后，竟像疯子一样要求多襄丸杀死自己的丈夫，因为她觉得在两个男人面前丢丑，比死还痛苦；而丈夫在她被强奸的那一刹那闪过眼里的一种难以形容的光，让她心寒，因为她感觉那眼神既非愤怒也不是悲哀，而是充满蔑视的冷冰冰的光！她在这眼神面前看到了自己的耻辱和“爱情”的彻底崩溃，事实上便在感情上也杀死了自己的丈夫。她的丈夫其实也死于眼睁睁看着“爱情”的死亡而在内心杀死了自己：他听见妻子对强盗要求道：“请你把那个人杀掉。”丈夫突然间变成妻子眼中的陌生人。他绝望于这爱——

① 参见文洁若为《芥川龙之介小说选》中译本所作的“译本序”，第5页。人民文学出版社1981年版。

世上唯一的可以信托的安慰吧——的虚妄与幻灭。显然芥川用笔探触了人性最脆弱的禁区。

《第一件差事》也是通过新上任警官杜先生（叙述者“我”）的调查（他在小说中的作用相当于《竹林中》的“典史”），逐步展开死者胡心保之死的谜底。它的背景不象《竹林中》是淡化了的，但它像芥川那样，把关于人性的深入探索作为表现的主题，刻意于生死之间对生活意义的质询，并想通过人的不安灵魂写出时代的阴影。《第一件差事》的背景很现实化。它查到胡心保自杀的死因，——也是死于精神上的崩溃——从而突出“大陆人”的历史罪感。“我”走访的人物首先是目睹并报告了现场的旅店老板刘瑞昌（其作用相当于芥川的樵夫和云游僧），其次是死者的朋友储亦龙，再次是死者的情妇林碧珍。一层层展现死者的内外生活。刘氏叙述了胡心保生前来到他开的旅馆时与他的对话。在对胡氏话语的复述中，这个灰暗而胆小的老板也还是没弄清其中的含义，譬如胡淡淡地笑着说：“哎，年轻有为，可是忽然找不到路走了”，“人活着，真绝。”“人为什么能一天天过，却明明不知道活着干么？”但是刘瑞昌在谈到这些的时候，还是感到了胡氏的“死”留给自己的不安不祥之感。体育教师储亦龙披露了胡心保的较深层次：他的历史。但除了谈到胡心保那颇具讽刺意义的“功在国族”的屠杀共产党人的“伟绩”外，储亦龙又重复了困扰着胡氏的问题：“好比你在航海，已非一日。但是忽然间罗盘停了，航路地图模糊了，电讯断绝了，海风也不吹了。”（陈氏，1988：2.137）这是生者无路可走的大困惑。那么“死”或者便可解脱罢？胡心保也是拿不准的：“活着也未必比死了好过；死了也未必比活着幸福。”因为活着的“灯”已经坏了，他堕人自己心灵的幽暗之中。那些

并不光荣的历史回忆起来虽然能叫他开心，却同时夹杂着旧日王朝和家族腐坏败落的记忆。“那座桥两头儿有灯，一边的灯坏了，一边的还亮。”还亮着的灯，大概便在渺茫的彼岸：死。储亦龙甘心快快乐乐地活下去，他自以为理解胡心保，说他死心眼。因为他自己可以什么也不剩地空空洞洞地活下去，而且认定了“要猛斗狠那一套，吃喝玩乐那一套。”林碧珍再一次谈起胡心保难忘的话题。她自称自己爱上了一个“航海人”：“我疯狂地爱着他。……我爱上了一个航海人；你不晓得他是从哪里来的。只有他在这儿停泊的时候他才来。他来了，因为他要你。你被他爱着，你便没心思去想别的了。”这就是胡心保自己喜爱的“航海人”。林碧珍眼中的胡氏的感情生活，表面看起来也是毫无瑕疵的：“他照顾他的家庭，像一个好园丁看顾他的果树园”，但若说那就是“爱”，却未必尽然。而他也是“第一个”使林氏“满足”的男人，“你使我活起来了！我对他说。”林碧珍原以为性爱的快乐可以成为他活着的理由，因此盼望他能从自己这儿找到快乐，正如他原想能因为他使她快乐而让她活着一样。但是胡氏首先发现这是不行的，“因为这是一种欺骗”。维纳斯与阿都尼斯（《猎人之死》）的形象再一次与中年的林碧珍和胡心保重叠。胡心保又一次显出无能于爱的悲哀。陈映真借生者的叙述（包括作为第二条线索的叙述者对自己新婚的私生活的叙述），写出了战后一代人痛苦不安的灵魂。这种不安，与芥川的不安，是颇神似的。

此外，芥川的《罗生门》对人性与伦理道德之间的冲突的深刻揭示，似乎也影响了《我的弟弟康雄》，《乡村的教师》等篇的风格。康雄无法摆脱失去少年童贞之后的罪恶感，吴锦翔挖掘出自己战争中参加了吃人筵席的罪恶，绝望中自杀了，贺

大哥想彻底改心换面，以全新的肉体，全新的灵魂重新开始生活等等；跟芥川那位准备抢劫的强盗看到一个老太太在死人头上拔头发产生的极度厌恶，我以为有些相近。芥川在《侏儒的话》（1923—1927）里这样谈及“乌托邦”：“产生不出完美的乌托邦的原因大致如下：如果不能改变人性，就不可能产生完美的乌托邦。如果改变了人性的话，就会使人觉得人们向往的完美的乌托邦，突然不完美了。”这正是鲁迅所说的“希望已达之后的不安，或者正不安时的心情。”这种不安，对于鲁迅、芥川与对于陈映真一样，都是相同的。只是陈映真更具有现代人，特别是在台湾的现代中国人的忧郁的沉思的气质。

最后，我还想提一提陀思妥耶夫斯基。从鲁迅关于陀氏的不少精辟的论述来看，鲁迅是十分惊愕于他的天才的博大的。他说，“对于这先生，我是尊敬、佩服的，但我又恨他残酷到了冷静的文章。”[①] 他感叹陀氏“太伟大了”。[②] 因此鲁迅对陀氏人物的体会之深刻独到，也非同时代人所能及。他指出，陀氏“将自己作品中的人物们，有时也委实太置之于万难忍受的，没有活路的，不堪设想的境地，使他们什么事都做不出来。用了精神的苦刑，送他们到那犯罪，痴呆，酗酒，发狂，自杀的路上去。有时候，竟至于似乎无目的，只为了手造的牺牲者的苦恼，而使他受苦，在骇人的卑污状态上，表示出人们的心来。这确凿是一个‘残酷的天才’，人的灵魂的伟大的审问者”。[③] 鲁迅认

---

① 鲁迅：《且介亭杂文·忆韦素园君》（1934年7月16日），《鲁迅全集》第六卷，第67页。

② 鲁迅：《且介亭杂文二集·陀思妥耶夫斯基的事》（1935年11月20日），《鲁迅全集》第六卷，第411页。

③ 《集外集·〈穷人〉小引》（1926年6月2日）。《鲁迅全集》第七卷，第103—105页。

为陀氏的伟大之处，就体现在“他把小说中的男男女女放在万难忍受的境遇里，来试炼它们，不但剥去了表面的清白，拷问出藏在底下的罪恶，而且还要拷问出在那罪恶之下的真正的洁白来。”但同时，陀氏在与他的罪人们一同苦恼，和拷问官一同高兴的时候，也找到了自己和人物的救赎之道，他们“穿掘着灵魂深处，使人受了精神底苦刑而得到创伤，又即从这得伤和养伤的愈合中，得到苦的涤除，而上了苏生的路。”

我们从第一编第二、三章的分析中，已经看到陈映真如何去表现他的人物的苦难，如何把解剖刀伸进人物最深最高处的“道德感”，唤醒这沉睡得近乎麻木的意识，让它可以觉察灵魂为之不安的卑污。这些灵魂深处道德律的探索，往往始自罪恶感（历史罪恶与时代错误套在个人精神上的桎梏），而终于基督教爱的理想与社会主义乌托邦的朦胧向往。从具体作品看，《六月里的玫瑰花》、《贺大哥》两篇与陀氏《罪与罚》有相似的母题。巴尔奈、麦克在越战杀人有着美国堂皇的国家意识形态作为依据，就好比拉斯科尔尼科夫在衡量杀死无辜的老太太与实现自己的高尚理想之间的轻重时希望寻找一条可靠的理论根据一样。其次，拉斯科尔尼科夫受到刑讯官的审讯，备受折磨；而巴尔奈和麦克则接受现代的心理治疗；最后，拉氏解脱罪感的途径是索尼娅（妓女）的善良而真纯的安慰，最终走向宗教的净化；巴尔奈也受到命运相似的妓女艾密丽黄的抚慰，而接受了一种虚幻的俗世的理想主义，在幻想未来的光荣中死去。至于麦克，则化名为贺大哥，走向皈依基督的漫长而艰辛的道路。

陈映真显然继承了陀氏小说的传统。陈映真的“受难者”和陀氏的“罪人”虽然最后都找到宗教作为自己的归宿，却还是有所差别：陈氏受难者的灵魂受到酷烈鞭笞的程度远远比不上

陀氏。尽管陈映真的人物也是思考“贫穷”和“犯罪”和相应的“天谴”(这里是陈氏特有的良知观照)问题，他们的境遇毕竟已超越了十九世纪彼得堡穷人的环境。陀氏晚年所思考的问题：“富是使个人加强的，是器械底和精神底满足。因此也将个人从全体分开。”① 虽然也是从康雄到蔡千惠一直思考的问题，然而，由于急于盼望出现一个鹰扬的人类底世纪，陈氏并不太忍心让这些人物受过多过长的精神凌迟，而让他们很快就带着哀伤郁郁死去。便是孤独的贺大哥，虽然立志身体力行爱的理想，也终于四处受挫，匆匆地悄然消失于茫茫人海之中。

① 转引自鲁迅《集外集·〈穷人〉小引》(1926年6月2日)。《鲁迅全集》第七卷，第103—104页。

第 5 章

孤独的橡树
——论陈映真的台湾性格

我在路易斯安那看见一株橡树在生长，
它孤独地挺立着，藓苔挂满了树枝，
周遭无朋，却欣欣向荣，葱葱郁郁，
它那粗壮，坚定，精力充沛的神态，令我想起自己，
我真惊奇，邻近没有伙伴，
它怎能欣然独立，枝繁叶茂，
我知道我无法做到。

——W·惠特曼

你永远没法在所多玛和峨摩拉城寻见神和爱。

——陈映真：《最牢固的盘石》

美国诗人惠特曼曾经描写咏叹过一株粗壮有力、昂然挺立的橡树，它孤独地生长在旷野上，虽然周遭无朋，却依旧欣欣向荣，绿意盎然。这个形象，总让我联想到陈映真在台湾，甚至在大陆的处境。如果说，前面几章我所描述的是这株“橡树”的躯干、枝叶，那么在这一章，我将着重把陈映真这株“橡树”放在他所扎根的台湾这片原野和土壤中加以考察。从“母题”的传承和叙述方式的转换这一个角度揭示陈映真与其他台湾作家的关系。

一、大地之子：历史视野中的陈映真

陈映真文本中的“间文性”，不止使之归属于欧洲十九世纪批判现实主义的传统，特别是俄国的契诃夫、陀思妥耶夫斯基的传统，而且属于中国二、三十年代以鲁迅为代表的优秀现代文学传统。但陈映真作为五十年代末以来从事创作的一代台湾作家，他的作品与契诃夫、陀思妥耶夫斯基，与鲁迅和三十年代其他左翼作家的作品都有很明显的不同，因为他在接受上述传统的熏陶时，还亲身感受着战后四十余年间世界与台湾社会、文化与文学思潮的风云激荡，有着属于这一代人特有的精神风貌。当唐倩食指和中指优雅地夹着香烟，吞云吐雾，很“深沉”地走入六十年代台湾社交界，而且写小说叙述自己的感觉，与读书界的男士们高谈阔论这个时代的时髦哲学存在主义和逻辑实证论的时候，陈映真已经把她与契诃夫的“宝贝儿”奥莲卡区分开了，尽管这两个文学典型的塑造体现着他们关于女性的某些共相的理解。奥莲卡由少女步入老年，一生中重演“爱”的喜剧，与唐倩作为“知识女性”，在流行思潮各领风骚两三月的战后闷局里随时转换角色，毕竟同中有异，前者的俄罗斯风格是纯粹的女人味，后者的台湾风格则明显带着战后一代的病态、苦闷、空虚和无根的悲苦。虽然陈映真创造了像唐倩那样在其前辈作家中确实罕见的文学典型，但若把他的整体创作与契诃夫、陀思妥耶夫斯基、鲁迅和芥川龙之介这些世界级文学大家的整体创作相比，未免显得单薄了些。然而一旦被置诸台湾文学系统，他便显得卓然独立，自成一家了。特别是

他沉思而抒情的风格，他融合着基督教精神和马克思主义批判理论的胸怀和洞察力，使他超乎同侪，站在台湾文学的前列。

他是真正属于中国台湾的。他的根又深又牢地扎在这块富饶的土地上，他的文学作品也从台湾文学的传统中吸取了充足的养料。他是“大地之子”——尽管他自称自己是“市镇小知识分子”，但他浑身上下散发着的却是一种淳朴的泥土的气质。在他的温厚和忧郁里，你可以发现一种决不软弱、决不妥协、勇猛精进、坚韧不拔的精神。有人说，台湾人“心肝雄”，指的应该就是这种精神。当我们翻开将近一百年的台湾文学史的时候，我们发现，尽管陈映真的文学作品的语言情调呈现着与他的前辈迥然不同的风格，尽管他塑造的艺术形象和处理母题的方式与他的前辈作家颇不相同，然而他作品里对小人物充满了无限同情和关爱的人道主义的道义力量，他的直面人生、批判现实的精神，他的一往无前的平民斗士的精神，却是渊源有自，它不在别处，就在台湾前辈作家所创立的进步的文学传统之中。

梁启超曾感慨地说：“盖从来作史者，皆为朝廷之上若臣而作，曾无有一书为国民而作者也。”[①] 因此，他倡导了“史界革命”。其实，小说界的革命也是为此而发：为一新国民而写小说，小说乃成为为“国民”而作的“新史”。林纾在译介外国文学时，对他们之擅写日常生活雀跃欢呼，深为敬佩。譬如在《块肉余生记》之“序”中，他写道：“是书特叙家常至琐至屑无奇之事迹，自不善操笔者为之，且恹恹生睡魔，而迭更生乃能化腐为奇，撮作整，收五虫万怪，融汇之以精神；真特笔也！”在“续编识”中又称：“此书不难在叙述，难在叙家常之事；不难在叙

① 梁启超：《饮冰室合集·文集》第四卷，第9页。

家常之事，难在俗中有雅，拙而能韵，令人挹之不尽。”[①] 林纾谈的主要是文章作法，然而他看到的正是近代小说发展的一个重要特征：平民精神的崛起以及由此而来的摆脱古典主义和浪漫主义，走向淳朴自然的现实主义；告别贵族文学，走向平民文学的大趋势。在中国，近代以来现代化和民主化进程中最值得研究的现象之一，就是“平民”或“贫民”阶层的崛起。长期以来受压抑的平常人平常事平常心在文学中倍受关注，获得文学表现的正面地位，便是这崛起的标志。因此，文学被赋予属于平民的另一种权力。这是平民的话语，平民的文学，平民的意识形态和平民的权力。现实的压抑机制反过来强化了这一权力，而它——象征平民的话语——最终也启蒙或解放了现实中受压抑的小人物，特别是平民阶层。这种现实主义的平民文学在台湾文学史上，自赖和起，已成为为国民所作的“新史”。他的小说，奠定了日据时代台湾小说以小人物为轴心的基本模式。观察陈映真的前辈作家（即日据时代作家）的小说创作，我们发现，大多数小说都具有一种基本的对立模式，即象征着日本殖民统治权力的“巡警”与平民百姓（包括平民知识分子）之间的对立。而叙述的意识形态天平和同情心都向小人物这一边倾斜。这个传统既深刻地影响了陈映真，也在陈映真的手中得到了进一步的发展和深化。

赖和（1894—1943）一生两次入狱。第一次在1923年12月，因“治安警察法违反事件”被捕，次年获释。第二次入狱在1941年12月8日日本偷袭珍珠港，太平洋战争爆发的当日，赖和因“思想问题”再次被殖民当局逮捕入狱。次年1月，因心脏病重

① 参见商务版，《块肉余生记》（1981年版），第1—2页。

保释出狱。至1943年1月31日病逝于彰化，年仅四十九岁。这两次入狱的经历对他的小说创作产生了不可忽视的影响。他的十四篇小说，都写于出狱之后。因此，在写小人物日常生活的悲剧时，除了擅长民俗和社会心理的洞察和描写，对"法律"问题的质疑自然成为他的小说用于批判现实的常见的母题。

《斗闹热》[1] 是赖和的第一篇小说。从这篇作品可以看到日据时代十分典型的小说模式——包括台湾方言（闽南语）和"全知"性叙述观点的运用。小说描写的人物无名无姓，显然是有意识地表现特定环境中的社会群体的心态。小说采用了第三人称全知观点的叙述方式，叙述者是旁观的作者，他不是整个事件的经验者，但他隐藏在人物之中，是一个"偷听者"，扮演着"全知全能"的角色。他的叙述冷静而带着悲悯的嘲讽，他的忧愤由这种冷静而含蓄的"客观的"叙述中表现出来。小说首先用笔墨渲染孩子们玩"闹热"（类似鲁迅的"社戏"）的欢乐气氛，暗喻着"闹热"作为一种游戏的本质：那是真正属于儿童的快乐。但赖和从一开始就没有把兴趣放在这种颇适合于"纯"文学表现的领域里，他把笔锋一转，"过了些时，孩子们垂头丧气跑回来，草绳上插的香条，拔去了不少，已不成一条龙的样子，锣声亦不响了，有的孩子不平地在骂着叫喊着。"——游戏的欢乐很快就烟消云散，由孩子们的口角转化成一种社会性的、部落之间的冲突，因"囝仔事惹起大小代"（因孩子的事，惹成大人的事）。而大人们之间的冲突，又是历史积压下来的、纠缠着不同利益集团、群落、村庄之间的旧怨新仇的利害冲突。它不再采取一种幼稚的"游戏"的形式，而转换成堂而皇之的

① 原载《台湾民报》86号，1926年1月1日出版。

宗教性竞赛。游戏的快乐被压抑了，儿童的玩闹戏剧性地转变成大人的较量：充满着偏见、愤怒、窘困和不安的期待。赖和感兴趣的，就是这种大人之间的冲突所暗藏着的、已经深刻影响着人们的思想行为的、纠结着历史和现实的政治、经济、宗教、文化诸问题。他从自己所熟悉的民俗入手赋予现实一种批判的和“启蒙”的眼光。

赖和通过对话来展开故事的情节，展示各色人等的微妙心态，这些不同的心态无一不浸染着社会环境特有的色彩。“对话”是一种意识的戏剧化，赖和有意通过客厅里几个等着看“闹热”的人的闲谈，为读者提供了这场“闹热”的心理和历史、政治背景：

甲对“斗”闹热持赞成的意见，认为借此正可以养成竞争心和锻炼团结力。这些赞成者还包括一些“有学识的人”。他们代表了十五年来未曾改变的观念，是一种“狭隘的地域主义的观点”，它有着自己的“伦理”和“道德”的理由，同时也表明：十五年来，俗民社会这种“斗闹热”的形式已经式微，而这与日本人的统治是有关系的。

乙的观点有浓厚的怀旧情绪。由十五年前的“斗闹热”怀念那时代“头老醉舍”(头老，地方领导人；舍，对缙绅子弟或有钱人的尊称。)的豪华气派，哀悼豪门缙绅的没落。

丙认为“实在是无意义的竞争”，“这时候，救死且没有功夫，还有闲时间来浪费有用的金钱，实在可怜可恨，究竟争得是什么体面？”丙批评了甲的观点：“还有被人欺辱得不堪的，却甘心着，连哼的一声亦不敢，说什么争气，孩子般的眼光，值得说争什么面皮！”他一方面反对在本民族之间作这种无谓的内耗；另一方面把矛头径指异族的统治，暗示这无异于“鹬蚌相

争”。

“老人”一方面回忆起日本人没来时比现在“更加厉害”的四城门的竞争，那时候“穷的人，典衫当被，也要来和人家这不关什么的脸皮”，对此老人流露出不屑的讥讽；另一方面又感慨现在地方自治之权能被日人剥夺净尽，那时地方自治权大，所以能驱民于这种无意义的竞争。这种怀旧情绪既否定这种争斗又有着主权旁落的惆怅。

最后，“市长”和“郡长”都很赞同这场争斗，终于使这场争斗成为现实。因此，真正得利的“渔人”正是官方。

赖和在叙述和展示人物对话的过程中，没有直接流露出他的褒贬。但作为一个“全知”的叙述人，他并没有放弃在小说中议论评说的机会和权力。从小说情不自禁的带着嘲讽意味的议论上看，丙和老人的观点似乎代表了他的观点，虽然那议论并不十分明确，倒像是对“斗闹热”的前因后果所作的一番“客观”、理性的说明。譬如他写道：

> 一边就以为得了胜利——在优胜者的地位，本来有任意凌辱压迫劣败者的权柄，所以他们不敢把这没出处的威权轻轻放弃，也就忠实地行使起来。可不知道那些气愤不过的人就不能忍受下去了。约同不平者的声援，所谓雪耻的竞争，就再开始。——一边是抱着满腹的愤气，一边是“俭肠捏肚也要压倒四福户”的子孙，遗传着好胜的气质。所以这一回，就闹得非同小可了。但无钱本来是做不成事，就有人出来奔走劝募。虽亦有人反对，无奈群众的心里，热血正在沸腾，一勺冰水，不是容易凑功，各要争个体面，所有无谓的损失，已无暇计较。一夜的花费，将要千元，又因接近街的繁荣日，一时看热闹的人，四方云集，果然市

况一天繁荣似一天。

像赖和那样准确地把握民心风俗、社会心理，而且所用的语言近乎生活的原质，在陈映真作品中是极少见的。就像我在前面几章所论述的，陈映真的作品很少采取全知观点的叙述策略，对人物内心世界的灵魂痛苦的关注，使他更习惯于用内向的有限的视点来反省、沉思他所意识到的历史与现实的内容。陈映真的语言也是经过他精心选择和漂洗的充满诗意的知识分子语言。但赖和小说将“观点”倾向于平民人物的叙述策略，却也是陈映真所采用的。不同的是，陈映真直接表现的“平民”多是平民知识分子，而赖和则借直接描写下层人民来间接地表现平民知识分子的意识。赖和所开辟的这一条路线——方言和全知观点的运用，为台湾日据时代的乡土小说所继承。语言的选择本身成为对抗异族殖民统治的象征；而全知观点的运用使这个时期的小说更有效地发挥其嘻笑怒骂的功能，乡土小说具有了强烈的意识形态的话语特征。这种意识形态话语特征正是陈映真的小说所继承的。

如果说，《斗闹热》致力于对未经现代文明开化洗礼的移民社会的集体心理的描写，带有赖和式“启蒙”的倾向，那么，在后来的小说中，赖和似乎更多地致力于对“强权行使的地上”的小人物的悲剧生活给予关注，对异族的统治进行了不遗余力的攻击和揭露。他的倾向性越来越明显，从他所运用的叙述观点来看，除了其鲜明的反帝反封建的精神特征。还频繁地出现一个母题：对“强权行使”的土地上的“法律”的合理性的质疑。这一点也反映出农业社会向所谓“现代社会”（工业化社会）过渡、人治社会（特别是台湾那种带浓厚地域主义色彩的移民社会）向“法治社会”（经过日本殖民政策改造的台湾新的社会结

构和秩序）转化过程中生活与精神（心态）发生裂变的迹象。譬如《一杆"秤仔"》[①]。小说颇近于"故事"，是以叙述秦得参一生的悲剧来展开情节的。表面上看，农民秦得参"违犯"了"度量衡规则"。但赖和让我们看到的是表面"事实"下更真实的原因：不正常的社会中贪得无厌的日本巡警借法律条文滥惩无辜。赖和采取了两条修辞策略：一是首先刻意铺叙秦得参家境之穷窘。得参从童年到成家立业的过程（历经二十六、七年）都用叙述的手法来略写；得参到镇上卖菜并与巡警发生冲突（两天时间）则通过戏剧性的对话（展示）详尽写出，这是得参悲剧性一生中转折性的特写镜头。巡警之骄横、虚伪、残忍既借助对话又通过别人的反应来刻划。概略的叙述有助于读者了解一个受欺凌的弱者的背景，激起读者对得参的同情心，因而当得参最后铤而走险，刺杀巡警时，人们也就快然于心，不感意外了。第二个修辞策略是处处说明或暗示巡警刁难老实农民秦得参是出于贪婪，法律只是堂皇的借口。这样，巡警恃权仗势，无理取闹与得参孤弱无援这种势力悬殊的对比成了矛盾的聚焦点。得参为了保住三块辛苦钱蹲了三天监狱，妻子却以高出三块钱的赎金把他保释出来。这是充满了辛酸、苦涩和悲凉的弱者的悲剧。赖和解释这个悲剧的方式很明显：这不是得参的性格使然，而是社会使然，强权使然。小说末有一段作者的自白，点出了小说的主题：

这一幕悲剧，看过好久，每欲描写出来，但一经回忆，总被悲哀填满了脑袋，不能着笔。近日看到法朗士的克拉

---

① 作于1925年12月4日夜。原载《台湾民报》92、93号，1926年2月4日、21日发表。

格比，才觉这样事，不一定在未开的国里，凡强权行使的地上，总会发生，遂不顾文字的陋劣，就写出给文家批判。

在赖和看来，"未开的国"与"强权行使的地上"，日据时代的台湾正好二者兼具，故启蒙具有十分重要的意义，它不仅对于国人是必要的，对于异族的人也是必要的。赖和关怀人的启蒙和解放，不局限于台湾人自己，而且亦包括日本人。(但直到杨逵的《送报伕》，这个问题才得到艺术的表现。而赖和等人的小说还是侧重于鞭笞揭露恶势力。)

生活在殖民地的人们，尤其是知识分子，其分裂的价值观念是十分明显的。在《斗闹热》中我们已看出一种双重的批评标准：准之先进的"现代化"社会，可以批判本民族落后的、不合时宜的劣根性（日本明治维新以后的现代化过程，也面临同样的问题），准之本民族的文化传统，可以批判异族的野蛮、横暴、冷酷与虚伪。《一杆"秤仔"》的叙述，即以第二种标准为参照。

《不如意的过年》① 也是用第三人称全知观点来写。"查大人"（巡警）又一次重现。作者洞幽察微，设想他的心理，行为的动机，了然他的一切肮脏念头。这篇小说透露出社会改革的讯息：查大人"考研人民心理变迁的原因"，终于明白，不再像绵羊般柔驯的人民实际是因为受到"不良分子"即社会运动家的"煽动"。这些活动家在讲台上宣传"官尊民卑，乃封建时代的思想，在法宪政治下的现社会，容不得它存留"；"官吏和农、工、商、贸是社会的分业，职务上没有贵贱之差，农民的耕种，工人的制作，商贸的交易，比较巡警的捕捉赌，督励扫除，不

① 作于1927年12月14日，原载《台湾民报》188号，1928年1月1日发表。

见得就没有功劳于社会"；"法律是管社会生活的人，勿论谁都要遵守，不以为做官，就可除外，像巡警的乱暴打人，也该受法的制裁"，这些民主主义思想让查大人深感不安。他迁怒于百姓。因为他认为"官之所以为官只在保持他的威严"。愤愤之余，"似觉有恢复他的威严的必要"，于是这几日执行起严刑峻法来，动辄"人倒担头翻"，谁家门口早上慢一点扫除的，就被告发罚金，"又以度量衡规矩的保障，折断几家店铺的'秤仔'"。在这些概括性的叙述之外，小说安排了一个戏剧性的场面，使一个无辜的弱者与查大人直接发生冲突：一位围观大人赌博的孩子被揪住审问，让他供出聚赌的"犯人"。孩子不说，便被带到衙门罚跪，而查大人则酒足饭饱，享受着他的"威权"带来的满足感。使赖和小说产生力量的，往往都是这种笔法：先以概略叙述作铺垫，继之以对话将情节戏剧化，把小说矛盾推向高潮。

与弱者的不幸有关的"法律"问题再次出现。赖和对此的处理与他在《一杆"秤仔"》中的处理一样，通过对巡警、查大人的否定而避开"僵死"的法律问题，虽然小说中出现了"不良分子"关于"法律面前人人平等"的观念，他对禁赌、维护度量衡制度本身似乎也无疑义，但由于执法者的强暴，赖和对"法律"的合理性一直惊疑不定。他在小说中议论道："……且法律也是在人的手上，运用上有运用者自己的便宜都合（日语，关系，方便），实际上它的效力，对于社会的坏的补救，堕落的防遏，似不能十分完成它的使命，反转对于社会的进展向上，有着大的压缩阻碍威力。……所以社会运动者比较赌博人，强盗，其搅乱安宁秩序的危险更多。尤要借仗查大人用心监视，也就难怪十字路口赌场公开，兼顾不来，原属当然的事。"此后，发

表于 1930 年元旦的《蛇先生》[1] 仍摆脱不开关于“法律”的质疑。小说有一大段关于“法律”的议论：

> 法律！啊！这是一句真可珍重的话，不知在什么时候，是谁个人创造出来？实在是很有益的发明，所以直到现在还保有专卖的特权。世间总算有了它，人们才不敢非为，有钱人始免于被盗的危险，贫穷的人也才能安分地忍着饿待死。因为法律是不可侵犯的，凡它所规定的条例，它权威的所及，一切人类皆要遵守奉行，不然就是犯法，应受相当的刑罚，轻者监禁，重则死刑，这是保持法的尊严所必须的手段，恐法律一旦失去权威，它的特权所有者——就是靠它吃饭的人，准会饿死，所以从不曾放松过。像这样法律对于它的特权所有者，是很有利益，若让一般人民于法律之外有自由，或者对法律本身有疑问，于他们的利益上便觉有不十分完全，所以把人类的一切行为，甚至不可见的思想，也用神圣的法律来干涉取缔，人类的日常生活，饮食起居，也须在法律容许中，才保无事。

赖和反讽的笔调不难体会。对法律的怀疑源于对执法者的权威的怀疑，于是对“法律”采取了似褒实贬的嘲讽态度。在这种情绪下，出现了作者基本的对立模式：有钱人/穷人，特权所有者/一般人民，在朝者/在野者等“权威/牺牲者”对立的模式。而执法者与“权威”是一致的，介于殖民统治当局这最高权威与被统治的台湾人民之间的巡警、查大人之类的“臣仆”便是“权威”、“法律”的象征。

赖和奠定的这一基本对立模式，几乎都出现在其他作家的

① 载《台湾民报》294、295、296 号，1930 年 1 月 1 日、11 日、18 日发表。

作品中。凡是属于或屈从于日本人权威的人物，在小说中都成为揭露、抨击与嘲讽的对象。出现这些形象的小说颇多，例如杨云萍的《光临》(1925)，通过白描、对话将保正林通灵巴结伊田警部大人的奴才心态客观化；陈虚谷的《他发财了》(1928)写出日本巡查挖空心思想出各种生财之道，搜刮民脂民膏的丑态；《无处申冤》(1928)叙述巡警冈平仗势奸污平民林老贼之女不碟和地保的弟妇，而且厚颜无耻地为自己的犯奸作科编造"民族融合"的理论；《荣归》(1930)写留日荣归的秀才之子再福与其父一样，堕落成为日本人的奴才；杨守愚的《鸳鸯》(1934)描写了独脚阿荣的妻子鸳鸯受到恃强凌弱的日本老板的奸污，阿荣一家自此破败的悲剧；朱点人《脱颖》(1936)类似陈虚谷的《荣归》，刻画了汉奸陈三贵的形象，此人巴结日本人，终于成为犬养一家的乘龙快婿，脱颖而出，摇身变为"犬养三贵"，而否认自己姓陈。吴浊流的《先生妈》(1944)、《陈大人》(1944)等篇也延续了赖和以降的传统，而他的讽刺性更加辛辣，例如他在《先生妈》中增加了假洋鬼子们互相轻蔑对方不配使用日人姓名的细节，争为奴才的心态跃然纸上；他所写功狗一类的人物，如钱新发，陈大人等，往往对自己的亲人施虐。吴氏把这类人放在一般的伦理关系中观察，揭露其为阿谀权贵而悖逆人伦物理，这种从道德的、伦理的角度而不仅仅是从政治的、民族的角度进行讽刺，显得更加入木三分。但小说的基本对立模式和叙述策略并没有大的改变。上述这些小说全都采用第三人称全知观点。在叙述、展示过程中加入作者鲜明的主观价值判断，在叙述天平受压迫者这一边按下自己的手指头。把陈映真的《面摊》与这些前辈作家的作品相比，便发现他的视野不仅落在受到压迫的牺牲者（百姓）上，

而且对处于中介地位的权力执行者“警官”给了不同的处理。这个警官能对与他无亲无故的一家人予以体谅照顾，跟吴浊流笔下的陈大人卖身投靠、六亲不认，有着天渊之别。陈映真的“浪漫”的“人道主义”于斯见焉。

忠/奸，贤/愚，君子/小人，在朝/在野，富贵/贫贱，文明/野蛮，善/恶，美/丑……等等的对立。成为中国小说史（甚至包括历史）上产生“意义”的模式，由此而延展小说情节的发展，人物的塑造。当新作品对这种对立模式有所突破时，小说表现的生活领域和人性深度就会有新的超越。从这个角度看，日据时代的台湾小说是到了杨逵的手中，才有所开拓。

杨逵（1905—1985）的小说大多以日文创作这个特点[1]，使他的读者（至少是他写作时心目中的读者）不只局限于台湾的知识级层，而且扩及日本读者（也许不限于知识界）。这一点或许也解释了何以他的成名小说《送报伕》（1934）出现了其他台湾小说所罕见的人物形象：作为正面人物的日本青年田中和伊藤。而且杨逵擅长用第一人称来叙述故事，这个叙述者往往又是经验者，与其他人物一起生活在一个贫困艰辛的时代中，敏锐地感受着时代的不安和进步思潮（社会主义）的影响。因此他的小说像四十年代的钟理和的小说一样，具有自传的性质，他们已试图将内向叙述与外向叙述结合起来，以个人经验作为直

---

① 杨逵的《送报伕》写于1932年，原为日文。台湾《新民报》刊登前半，后半被禁。1934年才于东京《文学评论》全文刊出。1974年10月中文全文重刊于《幼狮文艺》第249期。《模范村》写于1937年8月，日文。1973年11月15日中文发表于《文季》第二期。《鹅妈妈出嫁》1942年以日文发表于《台湾时报》十月号。1966年改订译成中文，1974年元月1日发表于《中外文学》第二十期。杨逵的这些代表作都是用日文写作：真正发挥广泛影响的应是译成中文发表的七十年代。这个现象是值得注意的。它表明对台湾日据时代文学和乡土文学的研究有特定的现实性和时代意义。

接的描写对象。这种自传性影响着他的叙述风格，于简朴淳厚之中显得亲切清新，不假雕饰而充满热情。

杨逵的小说包涵了台湾小说所触及的常见的问题，并且有了新的内容。从《送报伕》的批判性看，对派报所老板这种恶魔式的日本人的揭露继承了赖和以来的传统；而制糖公司强制性征购家乡的土地，导致“我”的家和不少家庭妻离子散、家破人亡，反映了“工业”经济对农村经济的掠夺（因为“工业化”与异族的殖民统治联系在一起，使这个问题复杂化了），这种现象作为题材在台湾早期小说里还是不常见的。在六七十年代，才成为黄春明等乡土小说家所关注的社会问题。（《送报伕》通过叔父的信，侧面叙述阿添叔婶一家五口和其他三人因土地被强占而在村子旁边的池塘跳池自杀，这个情节与黄春明的《溺死一只老猫》中阿盛伯为抗议城里人到清泉村来修游泳池，终于无望而跳池自杀的情节是相似的；只是前者因带有抗议异族强暴的色彩而显得悲壮凄惨，后者却在怀旧情绪中带着无法抗拒现代潮流的无奈，具有嘲讽性质）杨逵在这一点上是有预见性的，但他没有更加深入地分析整个过程错综复杂的原因，而主要是站在揭露和批判的立场对日本公司的暴虐提出控诉。其次，《送报伕》试图站在阶级的立场，而不仅仅是民族的立场来写人，带有三十年代左翼文学的鲜明特征。《送报伕》里的人物不是简单的台湾人与日本人的对立，而是剥削者与被剥削者，好人与坏人的对立。“我”在东京的生活经验说明：“和台湾人里面有好坏人一样，日本人里面竟也如此。”田中，伊藤和“我”等劳动者都是同一条战线的人；而派报馆老板，“我”的哥哥，村长等也是同一类压迫者和剥削者。这样来看问题，比他之前的台湾作家要进一步。此外，《送报伕》将社会矛盾、阶

级矛盾引入家庭内部，使得故事复杂化，使作品具备了感人的潜力。譬如，“我”的父亲杨明是个刚正不阿、不畏强权的铮铮硬汉，而“我”的哥哥却当了巡查，“糟踏村子的人们”，终于迫使母亲断然与他脱离母子关系。父子冲突在《水牛》(1936)中也得到侧面的表现。农家姑娘阿玉美丽好学，但家境贫寒。母亲已死，唯一的水牛又被卖掉缴租。最后，她竟被卖给叙述者(留日学生)“我”的父亲作小妾。阿玉的遭遇和农村疲敝已极的状况让“我”深感不安，寂寞和愤怒：“这桩事在我的内心种下了反抗的种子。而无以排遣的我这份反抗心，又使得我更加的寂寞，更加的痛苦。……正如被拐子硬逼着同所爱的人们生离了的人那样，我同时经历了不安、寂寞和愤怒。原来，我父亲把阿玉弄到家里来当作丫环，作为抵押。……坏就坏在父亲经常把这一类的小姑娘买回家里来，到了那些女孩长大到十五六岁的时候，便夺去她们的贞操，使她们变成自己的小妾。”“我”把批判的矛头直接指向了自己的父亲。写于1937年的《模范村》也出现了父子冲突。留学回来的新知识分子阮新民决心从事启蒙工作，把农民组织起来，但他遇到的劲敌竟是本地地主势力的代表父亲和日本统治的象征本村警长组成的联盟，还有一个令人失望的愚昧落后的环境：“……没想到刚回到家，就像走进了神经病院一样，被成群的疯子包围了”(在《送报伕》中，母亲的遗嘱和叔父的来信再三告诫“我”不要回故乡，表达了对于这种窒息人的环境的相同的失望情绪)。

父子冲突是杨逵表现人物的新领域，而人物(特别是觉醒的个人，那些处于历史夹缝中的清醒的人，如杨逵的许多“叙述者”阮新民等)意识到环境对自己的压力，是现代小说常见的困境。杨逵是表现这种困境的自觉的作家。陈映真曾说：“杨

逵等先行一代作家之动人，必不在现在人们所谓的'技巧'上，而是在杨逵的批判力、思想力、以及批判思想背后巨大无比的人间性和人间爱。"[1] 事实上，批判力与思想力正是从人物与环境的冲突中表现出来的。

历史为陈映真（而不是1949年以后去台湾的作家）提供了这一笔独特的遗产，而陈映真接受这笔丰富的馈赠的方式，不仅仅是通过文字阅读，而且通过心灵的感受，通过将他所感知到的一切文学的与非文学的台湾现实生活作心灵的印证。我在谈到陈映真小说的人物的苦难时，曾经谈到父子之间的冲突和人物与环境之间的对立如何成为陈映真式的受难者的精神痛苦的因素（参见第三章第一节），例如在《苹果树》、《永恒的大地》、《某一个日午》等篇中的父子对立冲突；也提到陈映真小说如何从"阶级"的观点而不狭隘的地域的观点去处理台湾特有的"省籍"芥蒂问题，例如《将军族》等作品，这些都让人想起杨逵的《送报伕》等篇。杨逵超越了台湾人与日本人的简单对立的模式，而描写压迫者与被压迫者、剥削者与被剥削者、资本家与劳动者之间的对立，与陈映真在自己的作品中超越台湾人与大陆人的人为的简单对立模式，让命运相同的大陆、台湾甚至美国下层阶级的人物相濡以沫，惺惺相惜，可谓殊途同归。不同的是，陈映真在继承了他的前辈作家的批判力和思想力之外，还同时赋予作品一种深厚的历史感和自我检讨的能力。

这种能力在陈映真前辈的作家当中相当罕见。他们的主人公往往缺乏对自己的深刻的反思，他们也不可能有这种反思，因

---

[1] 陈映真：《写作是一个思想批判和自我检讨的过程》（1983），《陈映真作品集》第六卷第15页。

为他们的主要任务（也是时代的要求）是批判他们面临的现实生活，那些导致贫穷、堕落、颓废的社会环境。批判的对象是在外的，而不是返回自身的。在陈映真那里，才有了这种返回自身的检讨和反思，但这种返回自身又不仅仅是一般的自我反省，忏悔。而且融入更深广的历史内容和时代问题。职是之故，陈映真的意义才不容忽略。

台湾作家对人物与环境对立的窘况日益关注，在以日文创作的作品中得到尤其细致的关注。譬如到了张文环（1909—1978）年中，对人物的内心矛盾的细腻描摹渐渐加强，而且对日本人的揭露转变为对现实生活的批判。主题依然围绕“贫困”展开（“贫困”是自赖和以来的母题），而爱情渐渐跃居小说的中心。在《艺旦之家》（1941）中，艺旦采云在经历了茶行老板的骗取贞操、初恋情人廖氏的无情抛弃和情郎杨秋成在婚姻上的犹豫不决之后，心灰意懒，意欲自杀。她的婚恋生活与现实中的贫困生活有密切的联系；人物的“道德感”不是陈映真意义上的“道德律”，而被表现为僵化陈腐的教条和偏见，阻碍着杨秋成与采云的爱情的发展，而且与残酷无情的贫困生活一起扼杀了爱情。采云与三个男人的关系分别象征着三种内涵不同的性的话语：被茶行老板骗取贞操，“性”被表现为罪恶；被初恋的情人廖某抛弃，“性”显示为受到社会偏见腐蚀的“爱情”；杨秋成为娶采云而辗转于爱情与偏见之中，“性”话语代表了一种世俗的道德力量，它只有与这种力量协调才能得到承认。“女性”在张文环的小说里仍被塑造成为男性所理想的模式：美丽、温柔、高雅、纯洁、忠诚。此外，《艺旦之家》所写的三个男性并没有陈映真小说中受难者的精神特征（他们并不为历史、时代和本身的罪恶苦恼），他们都受到不同程度的批判：茶

行老板无疑是无耻之徒；廖成为自己和社会偏见的牺牲品；杨徘徊于爱情与“道德”偏见的边缘。

最后值得一提 的是龙瑛宗（1911—）用日文创作的小说《植有木瓜树的小镇》(1937)。这是龙氏的处女作，被评为日本《改造》杂志（十九卷四号）的征文小说散文佳作，可见他所写的并不受到当时官方意识形态的贬抑，与杨逵《送报伕》的后半受禁不同。小说虽用第三人称，但已经脱离了赖和模式，也与杨逵模式有所不同。它的叙述特色是福楼拜式的“客观化”，即作者退居后台，不直接出面议论，主要通过主人公陈有三的观点来看周围的环境。据称小说是在孤独和沉思中孕育，因而行文风格显得落漠而忧郁。陈有三是个苦读青年，原以为借助刻苦努力可以改变自己的社会地位，梦想有朝一日能跻身日本人上流社会，结果发现这一切都是泡影：在这个庸俗的世界里，个人根本不可能依靠自己的奋斗来改善受环境规定的命运。他对林杏南的女儿翠娥怀有纯净的爱，但翠娥因家穷，被父亲“卖”给别人了。陈有三事业、爱情两落空，终于不得不放弃了知识的追求，甚至颓唐，酗酒。陈有三的悲剧在于：由比现实高的意识（往往是一种不切实际的幻想）堕落到被环境的平庸气息所同化。陈有三从焦虑到观望到堕落，想超越现实而终于不可得的无奈，并非仅仅是性格上的懦弱所致，而是环境的制约。当陈有三因为自己拥有新的知识而矜持，而居高临下地俯视着他周围的同族们时，廖清炎“雄辩”地对他说：“知识要抱着华丽的幻影时，也许可以几分缓和生活的痛苦。但幻影终究会破灭。当丧失了幻影的知识一旦与生活结合的时候，则只有加深痛苦而已。……我劝你与其做有知识而混迷的唐吉诃德，不如做无知而混迷的桑科。”——陈有三与廖清炎的对话是两种相

反的话语的互相辨驳，或可看作一个心灵的两种独白。廖氏的解脱之道是玩弄女人："女人便是无知的美丽动物。玩弄女人便是我的兴趣。"寂寞而懒惰的小镇的空气，开始对陈有三的意志发生风化作用，渐渐对读书感到倦怠。苦闷的现实，绝望的泥沼，产生了乌托邦的向往。陈映真《苹果树》里极端孤独的感觉和思辨的、幻想的喃喃自语在《植》篇里已有过表现，但陈有三不象《苹果树》的林武治那样除了背负时代与环境的重轭，还背负着父辈的罪孽。

总之，龙瑛宗的《植有木瓜的小镇》无论就其内容——题材之开拓，人物之塑造，反映时代苦闷、社会问题之深刻——还是就其艺术性——语言的运用，叙述视点的选择，结构的精巧——都很突出。他的批判比较含蓄有力，矛头不仅对准日治下极不合理的歧视台人的政策，而且对准台人内部庸俗无聊的环境和心境。对"贫困"的揭示——物质上和精神上——也惊心动魄：典型如林杏南一家或死或疯或者被卖，皆缘于生活之穷窘。此外，龙氏的小说也开始有了知识分子的自我反思。例如《黄昏月》(1940)中的"我"在替主人公彭英坤操办丧事时，自惭形秽："想起办这些事情当中的丑角化的道德面孔，我突然地落入自我嫌憎之中。""我并不是从心底悲悼彭英坤之死。只不过是刚好碰上了彭英坤之死，使蜷伏在我的体腔内的虚荣得到满足而已。"不过，这些反省，缺少了陈映真受难者忏悔所内涵的历史内容。

从赖和模式、杨逵模式到龙瑛宗模式，台湾小说作为平民的意识形态话语这个基本的性质并没有改变，但是它们的艺术技巧日趋完美，而批判力和思想力并不曾因为对技巧的自觉和完善有所减弱，反而因技巧的成熟而有更好的效果。

赖和逝世的时候，陈映真刚刚六岁。两年之后（1945 年），

二战结束，台湾光复。看起来，赖和们的世界已经离陈映真远去了。确实，被异族任意宰割的历史已经结束，“亡国奴”的梦魇也已烟消云散。台湾在被割据五十年之后已经回到祖国的怀抱。不幸的是，随之而来的国内战争和国际性“冷战”格局下面的两岸分裂，却又一次使台湾陷入孤悬海外的困境。1947 年 2 月 28 日爆发的全岛反抗腐败的国民党接受当局的人民暴动以及随之而来的血腥镇压，又使台湾笼罩着白色恐怖的阴影。历史的灾难刚刚结束，现实的高压又一次来临，使进步的知识分子难以抚平内心的创伤。

陈映真的童年和少年是在四十年代末五十年代度过的。这个富于正义感而又相当敏锐的富于艺术气质的青年，不可能对 1947 年初春的那场大屠杀以及随之而来的白色恐怖无动于衷。事实上，他的第一篇小说《面摊》就有那个特殊的年代的阴影。他用一种早熟的、未免于浪漫的散文的笔调描写了一个年轻的警官如何面对一家为了生计而不得不“违反”“法律”的无照摊贩。与日据时代的台湾小说的日本巡警形象相比，这大概是第一个具有人道主义精神的好警察的形象。从这一篇小说开始，陈映真不知不觉地完成了台湾小说史上的一个十分重要的转折：他把日据时代由赖和奠定的小说模式打破了！他的语言已用一种婉转含蓄的充满了忧郁情调的鲁迅式的语言，替代了常见的台湾“方言”；他的叙述方式已把全知全能的叙述观点转化成内向的有限的叙述观点；他的母题已从对外在的“法律”的质疑变成对人物内心的“道德律”的拷问……不止是一个“警官”，在陈映真的小说中，凡夹在“权力”中心（权威）和“牺牲者”（无辜的老百姓）之间的“中介”人物（执行者），例如安某，胡心保、贺大哥，吴锦翔等人物形象，都承受着自己内心

的“道德律”的无情拷打。陈映真把怀疑或批判的矛头指向了他们背后的“权力中心”或者“权威”——它们或是一种错误的国家意识形态，或是一段罪恶历史的操纵者——尽管在小说中这一点是很含蓄隐晦的。

历史已经进入了一个更加复杂的、内向的、近乎“失语”的时代，陈映真却创作了相应的话语形式。因此，当我们把陈映真放在这个历史的视野中观察的时候，我们发现了他的小说艺术的“秘密”，他把他的前辈的小说“精神”放入一种新的小说形式之中，这使他不仅没有丧失前辈留下来的直面现实、批判现实的遗产，而且赋予小说一种反省历史、自我检讨的思想的能力，因而在技巧和批判、思想、自我反思的能力上都超出了他的前辈。

二、“约伯”的疑问：时代风雨中的陈映真

如果说陈映真小说艺术内涵的意识形态话语特征及其相应的批判现实的精神来自他的前辈作家，而且正是这笔从前辈作家接受过来的遗产使他的作品具有不同于同辈作家的批判力量，那么，使他超越了前辈作家的那种反省历史和自我的能力又恰恰是拜时代之赐。

台湾光复以后，国民党的统治取代了日本殖民当局的地位，日本人从台湾的前台上消失了（他们最多出现于一些人的记忆或他们撰写的长篇小说中）。不幸的是，祖国统一的局面并未形成，内战造成了民族的分裂，第二次大战后东西方意识形态的冷战局面，更是加强并延续了海峡两岸的对峙。对于曾热切盼望回归祖国的台湾平民知识分子而言，一场“二·二八”事件

带来了痛苦的幻灭感；对于从大陆去台的人员来说，出国怀乡，畏谗忧讥，萦绕于心。与陈映真同龄的作家们（例如白先勇等）以及与他们同处在这一特定的历史时期写作，从不同的侧面共同表现着时代问题的作家们（例如 1949 年以后从大陆去台的作家们），无论他们是否认同官方的意识形态，也无论他们是否参与营造或相信“反攻大陆”的神话，他们满怀战争的创伤，倍受劫难的经历，都足以使他们的小说写作具备较为深厚的忧患意识和历史感。而恰是这种比较深沉的忧患和历史感，为台湾文坛带来一股清新的气息。

历史作为一种深刻影响着现实的力量，在二十世纪的世界文学里早有极为深刻的表现。最典型的现代杰作如普鲁斯特的《追忆逝水年华》（1913—1927），乔伊斯的《青年艺术家的肖像》（1916）和《为芬尼根守灵》（1936）等。但在日据时代的台湾，小说中的这种历史感却一直迟迟没有出现。直到经历过战乱的洗礼，才成为“新”一代作家，如林海音、聂华苓、钟肇政、白先勇等人十分关注的表现领域。

林海音（1919—）《金鲤鱼的百裥裙》以民初的新娘服“百裥裙”为线索写出女主人公金鲤鱼经历的人世的沧桑变化，重在写出历史中的人生和人性。尽管看起来她似乎沉湎于历史的回忆，但现实的描摹恰恰因此而显得深厚活泼。朱西宁（1927—）的《狼》（1963）与他的另一名作《铁浆》（1963）一样，把大陆乡野间浓郁的人文精神带进台湾文坛。叙述者“我”是个从小失去双亲的少年，寄养在二叔二婶家。二婶无子，欲向来打工的大轱辘、大富儿等人“借种”，受到大轱辘的拒绝。他勘破实情，历数二婶冷遇甚至不想收养“我”的过错。侠肝义胆，高尚洒脱。“狼”构成全篇的隐喻，既是实写“我”心中想象的实

狼，又虚写二婶如狼似虎般的求子心理（“性”）。而“猎人”大轱辘则作为中国比较正统的道德观念的象征。将“正气”放在一个雇工身上，使小说富有中国式的豪侠之气和乡土色彩（在朱氏小说中，中国传奇小说中的豪侠尚义精神不专属于独往独来的英雄豪杰，而为一般乡土人物所具备）。司马中原（1933—）的《红丝凤》（1969）论叙述的精巧堪比梅里美《伊尔的美神》。然而最感人的并不只是艺术上的，而且是内涵上的。它富有传奇色彩，但人物并非英雄，而是李老朝士、鲁坤这些寂寞文士。小说用第三人称，但不是全知观点，而主要是故事中的一个人物韩光进（三桓）的观点，通过实写文物鉴赏家李尊陶高超的鉴赏能力写出鲁坤非凡的智慧和不为人知的千年的寂寞。鲁坤制作的八只宝瓶的不同遭遇，恰恰隐喻着中华民族沧海桑田的历史遭际。司马中原由物写人，笔力高超，跌宕起伏，气象不凡。由鉴赏古物而体验人生，由宝物的聚散写出人生的悲欢离合，由平凡的人物写出智慧的力量，这在台湾小说中是很少见的。这些作家的创作呈现了一种感时伤世的情调，但并没有沉溺于不可自拔的凄惋和哀伤，反而于时世的感喟中隐隐跃动着并没有随时世变化而颓唐的人文精神。如果说，日据时代台湾的苦难，在小说中表现为异族奴役下物质生活的贫困匮乏（如赖和笔下的秦得参等）和精神生活的极度苦闷（如龙瑛宗笔下的陈有三等），因而充满批判性和现实感的绝望，颓唐，讽刺，反抗……成为台湾小说的常见的基调，那么战后这批新“遗民作家”以其现代和传统的叙事技巧呈现了更为深厚的人文性和历史感。

对于“历史”、“战争”带给人们内心的创伤，聂华苓（1925—）有所触及。聂氏侧重于写人的沧桑变化，历史盛衰荣枯对人的

影响，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的境界。她的小说有两类人物：一类是逃难人物，辗转于国内战乱之中，战后惊魂未定，带着战乱时颠沛流离的梦魇，闯入一个异族文化的国度（《桑青与桃红》）；一类是患有受迫害幻想症和怀乡病的去台人物，由于回乡无望，终日沉浸在绝望的神话和无法兑现的承诺中，他们的处境富于荒诞色彩（《台湾轶事》中的诸小说，例如《爱国奖券》，《王大年的几件喜事》等）[①]。

钟肇政的《中元的构图》曾获1966年第二届台湾文学奖。它颇象陈映真的《乡村的教师》（1960）。《中元的构图》叙述被日本人拉到菲律宾的台湾青年阿木凭借对妻子阿宝的爱情终于死里逃生，回到台湾。但他却发现分离五年多的阿宝不复是他那个三个月新婚就分手的新娘，她已另有所爱，而且生下了私生子阿菊。爱情的幻灭，加上对战争时在丛林中的可怕经历的回忆，阿木在双重压迫下发疯自焚。钟肇政试图让他的主人公背负起历史留给他的沉重包袱：个人生活的不幸和人类道德的崩溃。阿木吃了人肉后的痛苦独白写得十分令人同情：

> 过了一刻儿，那杂凑在一起的九个人加上我，大家围着三只饭盒吃了一顿肉，甜甜的，腥腥的，都是赤肉，韧韧的，红红的，那是力量，吃下去，全身就有力了。我又会走路了。可是那是什么肉呢？我不懂。凌晨我们又走了，

---

① 聂华苓的小说是较早介绍入大陆的台湾当代文学作品之一，大概为了适应大陆的环境，作者已将旧作作了改订，“取其骨架，新编之后，新的人物，新的内容，新的意义，”（张葆莘编《台湾作家小说选集》第二集，第262页）。《爱》篇如此，《王大年》如此，《桑青与桃红》的大陆版与原版也不完全一样。这样，研究聂氏便多了一层意义：即比较两种版本的异同。我以为旧作更接近作品的发表当初的原貌，新作作了某些迎合大陆心态的修改。典型的如《爱国奖券》，在大陆版中增添了直接讽刺蒋介石父子的内容；此外还有许多细节都作了相应的改动，也算新旧两时空了。

走前我在一丛灌木下看到一堆骨头，我明白了。天哪，我吃了什么？我不敢说，我不敢说。我成了畜生了。可是那些日本仔——九个畜生却一路走一路说笑。有时，也会交头接耳地说点什么，然后看看我这唯一的台湾人。我必需离开这些畜生，我要回去，我不愿啊，那红红的，韧韧的，甜甜的，腥腥的肉啊。他们午睡时我就跑了。我拼命地跑，跑了又跑，直到再也跑不动瘫痪在一所林子里为止。①

《乡村的教师》吴锦翔在婆罗洲丛林吃人肉的往事是他在喝醉时吐露的，也作为一件沉重的罪孽压在他的心底。而阿木同样的经历却是向幻想中的妻子倾吐的，钟氏用的是“意识流”的形式来展现这段不为人知的隐秘之罪。阿木没有吴锦翔的改革社会的雄心，他活下去的希望是妻子，而吴锦翔不然。当吴锦翔借酒浇愁，浇出内心的痛苦，因而“秘密”成为众乡民可以凭借自己的道德准则进行审判的罪行时，他郁郁而死：怀着改革社会和改造民众的空愿，却恰恰被他的对象（社会和民众）否定了。战争的“法则”与和平的道德是不相容的，当二者的冲突具体表现在一个善良人身上时，就会使他走向毁灭。无论是陈，还是钟，都把笔触伸向这个使文学世界得以充分展开的领域，让读者窥见人性深处的秘密。

就结局看，二者也有相似之处。阿木发疯自焚，似乎已厌恶透了自己充满绝望和罪恶的一生。倘说吃人肉是战争环境下无意犯下的罪，那么发现阿宝另有所爱而将她与情夫双双砍死，则是绝望者失去最后一点人类爱心时有意犯下的罪行，所以罪恶感只能逼他走向自焚（也许焚烧还意味着某种程度的更新和

---

① 张葆莘编：《台湾作家小说选集》，第二卷，第58页。

寄意于未来的希望吧!)。吴锦翔的剜腕自杀，意味着社会和自我的道德律对自身有罪肉体的双重否定。他自知无力实现自己的理想而杀死了现在，但并没有杀死未来，因为他并未否定理想本身。阿木死后也留下一抹关于未来的光彩：小说里阿宝私生女阿菊的成熟与恋爱便是暗示。

最后谈谈陈映真的同龄作家白先勇（1937—）。1949年以后，特别是六十年代，台湾小说因对往事的回忆而具有的历史感，拓展了文学表现的纵向的深度。这种历史感在白先勇写于六十年代的短篇里有着十分敏锐细腻的表现。《台北人》的扉页写着："纪念先父以及他们那个忧患重重的时代。"白先勇自己说："中国文学的一大特色，是对历代兴亡感时伤怀的追悼，从屈原的《离骚》到杜甫的《秋兴八首》，其中所表现的人世沧桑的一种悲凉感，正是中国文学最高的境界，也就是《三国演义》中'青山依旧在，几度夕阳红'的历史感，以及《红楼梦》'好了歌'中'古今将相在何方，荒冢一堆草没了'的无常感。"[①] 他的小说最触动人心的地方，便是字里行间透露出来的一种难言的历史沧桑之感。兴衰沉浮本无定，功名利禄是浮云。即便是人世间最令人痴迷陶醉的"美"和"爱"罢，也不过朝开暮谢，难得久驻。《红楼梦》所说的，"千里搭凉篷，没有不散的筵席"，不仅是知己之间聚散无常，而且王朝的更替，家族的荣枯，莫不如斯。"六代绮罗成旧梦，石头城上月如钩。"[②] 白先勇人物的苦难感就来自这种旷世不变的无常和悲凉。因此，他的大多数小说都将美人迟暮与英雄末路放在一起凭吊。沦落风

---

① 转引自《文汇增刊》1980年5期《白先勇的文学生涯》。

② 鲁迅：《无题·二首》之一，《鲁迅全集·集外集拾遗》（第七卷），第428页。

尘的舞女与军政要人的命运联结在一起，成为他们命运盛衰的见证人。白氏笔下的女性都有自己的沧桑史。她们感情的变化往往由于外部环境——一种无法把握的历史命运——的打击，出于求生的本能，将曾有过的纯情化作仅供回忆的历史，而在现实中逢场作戏，随波逐流（例如《一把青》里的朱青等）。为时间奄忽，美倏然而逝，时世动荡变化而忧伤、感喟和不安，化作他的人物内心深处几乎不堪忍受的凄怆。因而重"情"写"情"，将"情爱"这唯一可以抗拒心中悲凉的人间温暖放在很重要的位置，是白先勇小说的特色。当情爱也终于烟消云散的时候，人便变得麻木，苦中作乐了。白先勇善于以乐写哀，善于在轻松的气氛烘托下写人物萦怀于心的惆怅，因此，"票戏"，"打牌"，"跳舞"、"宴饮"成为白氏小说（特别是《台北人》系列）常见的带有隐喻性的母题。

若与陈映真的小说相比，白先勇有着陈映真所没有的对于时间变化的敏感。白氏人物的沧桑感几乎都与他（她）们在历史中的命运沉浮有关系。陈映真也对历史感兴趣，也象白先勇那样关注历史对人的影响，但是陈映真人物（特别是大陆人）的"沧桑传奇"都包含着对于历史的质疑和否定，历史与战争的罪孽是结合在一起作为沉重的精神包袱压在陈映真的小人物上的，但这些无辜的小人物却在对罪孽的忏悔中，在自己内心道德律的拷问下，剥落自己的卑污，而显出灵魂的清白，所以堪称"将军族"。白先勇的人物却有所不同，他（她）们都曾有过一段美好而光荣的历史，那是与青春美，与爱情，与轰轰烈烈的事业结合在一起的年轻的岁月。战争或许产生了"罪孽"，然而对于白先勇笔下的将军、副官们来说，那是开创和保卫"民国"的基业啊！倘说陈映真的人物不堪回首他们的历史是因为

那历史滴着血，那么白先勇的人物则往往在怀旧中得到安慰，因为往日的光辉灿烂与今天的黯然沦落恰成对比。

白先勇小说没有陈映真那种受难者的自我反省；白氏最关怀的，毋宁是忧患时代中人们盛衰不定的命运和感情上的痛苦。而他正是从这些人物的兴衰中获得关于人生的彻悟。他塑造的男人主要有三种类型：一种是军界显要，如曾经叱咤风云的将军，他们的命运清晰地显示出历史的荣枯。一种是侍从或副官。老侍从总是忠心耿耿，带着主人兴衰荣枯的回忆。例如《国葬》(1971) 里的秦义方。已白发如雪的秦副官，赶来参加老长官、已故李浩然将军的葬礼，从他身上仍可想见李将军当年挥戈疆场的英气和倔强以及对待部下的宽厚。笔墨虽然简省，但几十年历史风云尽在卷中。从秦副官老态龙钟，从李浩然身后的寂寞，从将军手下三员猛将凄凉的晚景，……白先勇用小说为那段历史写下了充满无尽哀伤的挽词。白氏笔下的青年副官则具有军人的英俊潇洒，是男性青春美的象征。《游园惊梦》(1966) 中与钱夫人有过私情的"罪孽"副官（他出现在钱夫人的潜意识里）和她现实中所见的程参谋均属此类。与这些象征着男性青春美的人物相类似的是第三种人物，即敏感、温柔、有些女性化的美少年，这些人物令人想到《红楼梦》里的贾宝玉、秦钟、柳湘莲一类"性情中人"。在白氏作品中，他们或是叙述者(如《玉卿嫂》《寂寞的十七岁》中的"我")，或者是主角之一（如玉卿嫂所疼爱的小情人。《满天里亮晶晶的星星》(1969) 里沦落风尘的少年，他们后来在《孽子》里又作为令人嗟叹的"青春鸟"出现）。这些人物都企图寻找感情上的栖居之处，对抗历史的无常。他们不象陈映真的受难者，在厌弃自身和现实（这现实是龌龊历史的一种延伸）后走向死亡，或者企

望建立一个“乌托邦”，为未来留下一点希望。白先勇的人物是没有未来的。上一代英雄或者削发为僧（《国葬》中的猛将之一刘行奇），或者隐居闹市（《国葬》中的另两员猛将章健，叶辉），或者寂寞地死去。而下一代成了“孽子”，在现世的享乐中绝望地沉沦（除了上述第三类人物外，如《思旧赋》里李公馆少爷的疯痴）。

白先勇对美丽的女性也很敏感。他擅长刻划各种类型的女性人物来表达他的历史感。在这方面，他与陈映真塑造女性人物来抚慰自己的受难者几乎可以说是殊途同归。白先勇的女性人物也有三种类型：一类是沦落风尘的女人，她们是旧日繁华的象征，从大上海到台湾，有些仍在舞厅里混（如尹雪艳，金大班），有些则贵为将军太太夫人（如钱夫人，窦夫人等）；第二类与小说中的男侍从同类，是公馆里的老妈子，脑子里装着主人家的兴衰史（典型如《思旧赋》中的顺思嫂，罗伯娘）；还有一种是猥琐庸俗的女人（譬如《那片血一般红的杜鹃花》中的喜妹，《花桥荣记》中的阿春等）。这些女性是白先勇侧写艺术的主要组成部分。她们不仅自身就在无常中体验人生，而且其命运也与将军们、与政坛商界显要们的命运、与整个王朝的命运拴在一起。尹雪艳象唐倩那样从一个男人流浪到另一个男人，但是总也不老的尹雪艳显得神秘，凭借她的美丽、天生的女性的温柔和坚强的冷漠面对历史大潮的涨落。与陈映真的女性人物相比，白先勇女性人物内心的沧桑感使她们显得更加老练和富有历史感。

由于陈映真处在第二次世界大战后和国内战争导致的民族分裂的时代，他与他的同辈们都自觉地触及这个时代最困扰人的问题，即充满战乱的历史对人的现实的精神生活产生的影响。

但战后的这一代新的“遗民”作家，并没有触及陈映真最感兴趣的意识形态的压抑问题，他们也没有触及历史的罪恶问题。他们只带来了浓厚的怀旧的情绪，他们所抒写的是一些已经失落在战争动乱当中的感情，怀念着昔日的荣光和辉煌，哀悼丢失了的年华和幸福的感觉……对于历史以及由历史发展而来的现实，他们似乎没有太多的疑问，如果有，那也仿佛是有着很明确的答案的。一个历史的转折点，总是如此：一方面是丢失了光荣的愤怒和惆怅；另一方面是创立了新的国家的自豪与骄傲。这二者都使人没有了导致清醒地思想的疑虑。然而陈映真表现时代的忧患和他所背负的历史重轭的时候，竟然是怀着一种替他所无法选择的历史和他所生活的沉闷时代赎罪的心情。我们看到他的小说的人物多数在怀着绝望的心情死去，不少人物哀哀无告，只在他们留下的片言只语中透露出内心无限的疑虑和苦闷。这个特色从他的早期小说一直延续到后期的小说。人们似乎听不懂他们的语言；看不穿他们的内心的焦虑；世界在他们的身边漠然运转，对他们的“理想”日益构成嘲讽的意味。他犹如《旧约》里的约伯，一味执著于自己的信念，却蒙受着匪夷所思的灾难和严峻的考验。这一点不仅使他与日据时代侧重于批判现实的台湾前辈作家有所不同，而且与同辈作家也不一样。前辈作家有强烈的批判性，而缺乏比较深厚的历史感；同辈作家有深厚的历史感，而缺乏足够有力的批判性，特别是自我批判能力，因而这二者的小说主人公，往往缺乏对历史和自身的深刻反思。对象是外在于“我”的，而不是返回自身的。而陈氏的人物则不仅返回自身，不仅是一般的自我反省，而且融入更宽阔的历史内容和时代问题。在这一点上，他与白先勇各有千秋。他们之间的差别，除了出身经历

不一样，还在于所接受的文学传统有所差异。白先勇在融汇现代技巧的同时，已经将中国古典文学的传统，特别是《红楼梦》，化为了自己的骨血神髓；而陈映真所师从的是鲁迅和契诃夫等人的传统，有着被压迫者所特有的忧愤和对于未来的殷切期待。陈、白二人的相辅相成，大概正可以体现战后台湾文学的精神风貌吧！

三、当代"堂吉诃德"的使命：寻找民主时代的灵魂

陈映真 1975 年 7 月出狱后，发现台湾社会由于经济的腾飞，已经有了很大的变化和发展。国际性经济力量及其相应的文化对台湾工商社会的塑造起着十分重要的作用。这结果之一，是面临外来文化的冲击丧失了自我认同的能力。此外，是现代企业对人的强大的异化作用。这时候的陈映真已经不是入狱前的陈映真，仍然确信以前曾不惜身家性命为之奋斗的"确切不易的真理和答案"，因为"那一度以为是正确、光荣、伟大的真理，不转眼间崩坏为寻常的尘泥。"[①] 他面临的毋宁是"没有了清晰的答案"的新的课题，这就是进入资本主义工商时代民族文化自我认同之丧失和企业下人的异化的问题。因此，"不能已于希望，不能已于爱和思想的中国新锐思想家与文艺家们，在大苦闷与大彷徨之后，正开始另一次漫长而艰苦的探索。正好是在这样的时代，曾经一度在革命的喊声响彻云霄的时刻，自

① 陈映真：《企业下的异化》（1983），《陈映真作品集》，第九卷，第 30 页。

动放弃甚至鄙夷过创作之笔的作家和艺术家，开始怀着羞惭和更虔诚的心，回到永远不背叛爱与希望的文学和艺术里，寻求安身的故乡。”[①] 陈映真开始了新的思想和创作的历程：在“民主”和“富裕”的时代寻找人的灵魂的历程。

这历程的第一步，就是对六十年代末以来描写工业化时期“乡村人的困境、尊严、悲伤和希望的，被不适当地称为‘乡土文学’的优秀的小说”，[②] 给予高度的评价，强调认同民族文化，反对西化。陈映真在1977、78年的“乡土文学论战”中成为主将之一，便是他意欲有新的作为的实际行动。他现身说法，解剖自己：“西方化，‘国际’化的潮流下自我认同的丧失的问题，表现在城市知识分子的生活中，是一片‘崇洋媚外’的精神。对于这样的精神，我也于不知不觉之间，或者竟于半知半觉之间，受了感染。几篇我在这个时期写成的‘随想’文中，夹杂着不少不必要的洋文，便是赖不掉的铁证。然而在另一方面，我便也做了几篇小说，嘲讽了包括我在内的知识分子。认识和实践之间的复杂和矛盾，竟有类此者。”[③]

除了给予“乡土文学”所具有的认同本族文化、表现人的尊严以高度的评价外，陈映真“新历程”的第二步是通过小说写作和非虚构的写作来探索新的时代问题。他的“华盛顿大楼系列”（包括《夜行货车》、《云》、《上班族的一日》和《万商帝君》四篇作品）便是在这种思想指导下写出来的。陈映真以自

---

① 陈映真：《企业下的异化》（1983），《陈映真作品集》，第九卷，第30页。

② 陈映真：《怀抱一盏隐约的灯火》（1977），同上，第24页。此外，参见陈映真撰写的关于“乡土文学”的评论，例如《变貌中的台湾农村——试评〈打牛湳村〉》（1978）《青年的孤独和悲哀》（1984）《再起台湾文学的药石——读陈虚谷的〈荣归〉》（1985）等。同上，第九卷。

③ 陈映真：《怀抱一盏隐约的灯火》。

己的方式来思考台湾面临的（同时也是资本主义社会普遍具有的）紧迫问题：人的异化。政治和意识形态的压抑感在他的小说已逐渐淡化，而让位给这个更深层次的哲学难题（在陈映真写于八十年代的所谓"政治小说"《铃珰花》、《山路》和《赵南栋》中，政治忌讳已得到公开的谈论，这反而使他的小说失去了早期小说的含蓄，尽管所探索的的确是台湾几十年来为之苦恼困惑的问题）。在这一点上，陈映真以自己的"传统"形式汇入后辈作家用新的小说形式创作的潮流。

同样是对于"异化"现象的探讨，张大春（1957—）采用的是截然不同于"乡土小说"的新形式，这就是"元小说"（meta-fiotion)。事实上，台湾的"乡土小说"在黄春明之后，已呈强弩之末。由于黄春明的成功而引起一些人竞相仿效，"乡土文学"堕人末流，丧失了它的思想性和批判性。尽管有过一场论战为之辩护，也难以挽回不图创新导致的疲敝状态。张大春的价值不只在于他注意到了陈映真所说的现代企业"因着空前发达的科技、知识、管理体系，大众传播，交通和庞大的资金"，而"对人的生活方式、行为、思想、感情和文明"产生的广泛深远的影响，[1]而且用新的小说形式来揭示这种影响，尤其是其负面的影响：在现代工商社会里人性沦落的恐怖景观。陈映真借助马尔库塞的批判理论，洞察到大众消费社会中"人变成只会消费而不会创造、自主、思考的'单向度的人'，""人变成跟随市场变化的人，张皇失措，逐波而流，永远被更高的欲望所牵引。短暂的满足与饥饿的不断循环，是现代人消费人的特质。这种循环的结果，有一天会使人落人极凄凉的境地；在一切物

① 《企业下的异化》（1983），同上，第30页。

质都得到满足后，觉得生活茫然、虚空、无聊、倦怠，失去了对人的亲切、关爱，而只成为商品市场的工具。这是人的‘异化’中最悲惨的景况。”[①] 他借日本社会学家的话，称现代消费人“变成一大堆有意见而无信念，有事实而看不到事实的意义，有各种复杂的规则而本身失了原则的人”的现象为“人的幸福中毒症”，人就象走出森林的野兽，被囚养在各种商品所筑的栅笼中，成了一种“家畜”。[②]一句话，陈映真体察到大众消费社会笼罩着把人引入迷宫不能自拔的虚假的文化意识。人们生活在各种经过精致包装的“虚构”的世界中，这个世界唯一的真实就是刺激人的消费欲望。人们从“虚构”然而精美的包装中再也看不到真实却比较阴暗、比较乡下、比较“粗鄙”的人性的世界。[③]

工商社会的这种“虚构”性质，它所造成的现代人的“单面性”，在张大春的小说里得到了独特的展示。张大春并不象陈映真那样创造“反映现实”的“华盛顿大楼系列”或干脆通过论文随笔等形式来探索并试图回答这些现代人的难题。他“颠覆”这个“大众消费社会”的策略也是“写小说”，但他是将“人”写小说和受这种纯然虚构的活动的影响的过程展示出来，于是“虚构小说”的过程便成了“虚构现实”的过程。例如《旁白者》(1986)，女作家雷芸既生活在现实中，也生活在虚幻的小说世界里。而她所以倍受困扰，是由于她纯然虚构的故事也困扰了她的人物的原型。人们无法接受变了形的“自我”。张

①② 《大众消费和当前台湾文学的诸问题》(1983)，《陈映真作品集》第八卷，第120—121页。

③ 参见陈氏：《走出国境内的异国》(1987)，《陈映真作品集》第十卷，第187页。

大春甚至想通过“形式”的虚构性质来瓦解“内容”的真实性。譬如，既然“史传体”或“新闻体”要求的是叙述对象的真实，那么，当一件纯然虚构的事件用“史传体”或新闻体叙述出来的时候，也就显得如同实有。他创作《印巴兹共和国事件录》来说明：假如历史与艺术虚构是同样的东西，那么我们从历史书中读到的将不是曾经有过的事实的真相，而经过各种人士诊断、整建、化妆过的虚幻的东西。因此，张大春怀疑历史的真实性。他用小说展开虚构小说的过程，他显示出人如何从自己的愿望出发去看待和“虚构”外面的“真实世界”；那充斥着各种符号的世界实际上大部分由符号自身的规则和意义统辖，曲解并支配着人的思想。由于人把自己的幻觉当作“客观”事物的真实，结果造成了各种迁就本人的“主观”愿望的误读，而这种误读又恰恰导致人与人之间，人与其环境之间的隔膜。表达人的“愿望”、“思想”、“讯息”的符号竟然变成了阻碍着真正沟通的一堵“墙”（《墙》）。在《写作百无聊赖的方法》中，张大春成功地使这篇小说具有二重意义：一方面，“试管婴儿”赖伯劳，即“百无聊赖”，是现代社会的人沦为“物”的典型。他被派去作各种枯燥乏味的工作，自觉“微不足道”，缺乏成就感，过着毫无意义的无法选择的生活；另一方面，历史家、社会学家、生物学家、人类学家、病理学家、宗教学家、灵异学家、经济学家都把赖伯劳作为科研对象，形成关于赖伯劳的各种“观察理论”，然而他们恰恰把赖伯劳这个最真实、最完整、最有实感的有血有肉的对象彻底忽略了。张大春讽刺“研究”、“创作”之类的人文活动只不过是没有客观根基而仅求达到主观目的的诠释活动。这就是作为“文学家”的“我”所发现的活生生的现代人赖伯劳的悲剧。但即使是“我”的观察也并不能真正切人

赖伯劳的心灵深处。[①]

运用“元小说”形式探索现代人困境是台湾八十年代中期以后的现象。我在“导言”里谈到台湾小说写作的第三次变革时已经论及它的特点和主要理论观念。九十年代以后，“后现代”话语的操作几乎成为一种流行的“显学”。从这里我们可以看到自1988年“党禁”和“报禁”放开之后，台湾的大众消费社会如何在如饥似渴地“消费”自己的“智慧”，在“虚构”世界、攫夺利益的同时焦虑地想确定自己的地位和形象。再举一篇短篇小说做例子。1991年第5期《台湾文学选刊》选载了一个名不见经传的台湾青年作者王文华的短篇《性、政治、强暴案》。小说叙述某大学的“校花”林美珠与“品学兼优、文武双全”的男生陈××双双合作，预谋虚构了一桩“强暴案”从而名噪一时，功成名就。小说的女角（我不说“女主人公”，因为她与陈××一样，只扮演了“导火索”的角色）林美珠在竞选校花成功时意气风发地说：“这就是格调！”（“This is style!”）她所谓的“格调”是在研究了心理市场的行情之后，精心企划出来的一种“后现代的傲笑”，“以一种法国中尉女人的气质回眸一笑的背景”来“勾起×大男学生和男教授寂寞的少年往事”。她的成功的“格调”虽然没有自身的内容，却具有独特的市场价值，正如陈××“品学兼优、文武双全”的一贯形象具有潜在的市场价值一样。于是，陈林二人唱的“双簧戏”——“强暴案”，才有可能利用其中“性”的内容联想产生奇妙的反差效果，才有可能借助夸张煽情的大众传播媒介演了下去，并

① 以上所谈的张氏小说，均见其小说集：《公寓导游》，台北，时报文化出版企业有限公司1986年6月初版。

使每位“诠释”这场现实的“虚构戏剧”的人煞有介事地介入剧情，成全了陈林二人功成名就的欲望，也成全了大众消费社会各阶层的需要，使之满足了各怀鬼胎的社会各界的利益。“约会强暴案”引起“多米诺骨牌”效应：大众传媒，政坛风云，校园学运，乃至股市行情，无不闻风而起，从各自的利益出发巧妙“诠释”这桩本质上是虚假的“强暴案”。陈××和林美珠的存在有赖于那些公众的欲望，这颇类似《三国演义》里孔明的“草船借箭”：以模拟的稻草人免费获得万根“利”箭。“格调”的设计完全出于市场的需要，而不是自为的。就连陈××在设计这件事时，也是为了替出版社撰写小说“雅痞的都市冒险。”一切都在煞有介事地进行。一切都变得有名无实。每个人都在借他人兜售自己。“真相”的意义变得诡异起来：显然，关于强暴案的一切反应都是夸张不实，就连强暴案本身也是虚假的，人们只不过利用了其中暗含的“性”话语及其政治隐喻来达到自己追求经济利润和政治私利的目的。然而难道这种现象本身不正是一种极其真实的现象么？

王文华将大众消费社会的虚构性质，尽情地撕破，嘲弄了一番。这里剩下的唯一真实，便是孜孜于为自己套上名缰利索的真实。显然，台湾的小说写作已经真正作为对于现实的“模拟”和“介入”产生了十分复杂的作用：它本身是这个社会的产物，因而自然也是其中所描述的现象之一（王氏的这篇作品有一个细节，陈××与林美珠约会时，右手拿着德里达的 Of Grammatology，这似乎便是“后现代”的象征，小说在某种意义上也是德里达解构理论的形象诠释）；另一方面，它似乎又超然物外，以自己独特的话语来反观和批判小说本身的现实的双重虚构。小说家现在通过叙述或隐或显地告诉读者，他的小说

是为了虚构而虚构，不能等同于生活的真实，但它的夸张的背后，似乎又恰恰是夸张而虚假的生活的写照。现在，不仅小说的内容本身直接对当代大众消费社会的文化现象形成对抗的、消弱的、批判性的冲击，而且小说形式自身也成为一种反叛的、解构的因素。这是一场语言反叛语言，并由此进而反叛以语言符号作为主要媒介的"虚构世界"的小说革命。后辈小说作家利用独特的小说形式提供了观照当代台湾社会，甚至整个世界性大众消费社会的"后现代"视野："虚构世界"的外延已经不局限于文学（小说）世界，而且扩及构成人们生活要素的新闻、电视、广告等大众传播媒介乃至政治经济领域。对这个虚构世界保持着清醒的批判态度，便是小说家和知识分子的良心。

在操"后现代"话语进行写作的众多作家中，我以为列举比较突出的代表人物张大春的小说，和一个普通的青年作者的作品来与陈映真有关大众消费社会的批判的观念相比较就够了。显然，陈映真对"富裕"社会中人沦为"家畜"的景象的警觉和憎恶并不始自八十年代，早在他创作《我的弟弟康雄》时就已经探讨了这个问题。那么，是什么思想一直在影响着陈映真，使之对于财富的追求持批判的、否定的态度呢？我以为是清教徒的信仰。早期基督教派伊便尼派（"穷人派"）就认为财富的诱惑永无休止，追逐和占有财富与信仰上帝相比毫无意义。懈怠，游手好闲，屈从于肉体享乐的诱惑都由于占有和享受着财富，更有甚者，财富将使人放弃对正义人生的追求。① 由于陈

① 参见马克斯·韦伯：《新教伦理与资本主义精神》，第122—123页。三联书店1987年初版。

映真一直坚持“关爱人”，并与残害人性的各种可能的力量（包括腐蚀人性的“富裕”，各种体制化的政治、经济、宗教教条等的压抑）进行抗争，因而进入八十年代后，他也必然会对台湾社会走向繁荣所带来的异化问题进行批判。后辈作家与陈映真在这一点上可谓殊途同归。

但陈映真仍然是孤独的。因为他生活在一个视左翼思想为异端的时代和世界里。他自少年时代就心向往之，后来又在极其艰难的处境和极其困惑矛盾的心路历程中服膺不舍的左翼思想，使他在自己生活的土地上成为一个被放逐的“陌生人”。他诞生于30年代，却不属于30年代。那个年代壮怀激烈的左翼文化运动，对他而言，不仅仅是记载在史册上的文字风云，也是他所吸吮的乳汁，是他据以陶铸自己灵魂的精神养料。在冷战高潮的60年代冒险阅读30年代的“禁书”，如鲁迅、巴金、茅盾等人的文学著作和艾思奇、毛泽东等人的社科著作，使他“不能自抑的豹变”，并“张开了眼睛，看穿生活和历史中被剥夺者虚构、掩饰和欺瞒的部份。”这些禁书也“使他耳聪，让他隔着被封禁的历史，听见了二十世纪初年新俄诞生以来，被抑压的人民在日本、在中国、在日据的台湾惊天动地的怒吼和呐喊。”① “在反共侦探和反共恐怖的天罗地网中，思想、知识和情感上日增的激进化，使他年轻的心中充满着激忿，焦虑和孤独。”这种冒险阅读终于让他付出了代价，被投入监狱长达八年。他诞生于台湾，却对大陆魂牵梦绕。祖辈流传下来的“歌谣”记载着他永难忘怀的“根”：“大清国，福建省，泉州府，安溪县，

① 许南村（陈映真）《后街》，连载于台北《中国时报》，1993年12月19日—12月23日。以下引文同此。

龙门乡，石盘头，楼仔厝”。这条根将他的血脉与原乡紧密相连。对他来说，大陆意味着割舍不断的民族感情，深厚悠久的文化传统，1949 年以后的大陆更是他悠然神往的理想国，寄托着他的梦幻和激情。但 1975 年出狱后，他所看到的大陆的现实几乎摧毁了他心中的圣殿。等到他终于能踏上原乡的土地时，他又惊异地发现，这里的人们也已经听不懂他的语言了。他在《山路》、《铃珰花》、《赵南栋》等作品中写过他所感觉到的幻灭；在“华盛顿大楼”系列里试图以艺术的形式为台湾和大陆共进忠谏，然而聆听他的声音的人越来越少。他再一次感觉到孤独。他仿佛是已被人遗忘在典籍里的、受试练的“约伯”；又好象是当代的“堂吉诃德”，落漠地骑着马，徘徊在大陆与台湾的历史和现实之夹缝之中，苦苦寻找着一个荒芜而喧嚣的、“民主”而“富裕”的时代的灵魂。在写于 1993 年底的自传性文章中，他这样描述自己：“从二十几岁开始写作以迄于今，他的思想和创作，从来都处在被禁止被歧视和镇压的地位。1979 年 10 月他被捕侦讯时，知道有专门对他的作品和言论做系统的思想检查分析和汇报的专业思想侦探。八十年代中后，台独反民族学术力量在台湾的政坛和高等教育领域扩大了可观的影响力，成为当前台湾既成台湾政·学体制的不可缺少的组织部分。在这新的情势中，和他二十几岁的时代一样，他的思维和创作，在一定意义上，一直是被支配的意识形态霸权专政的对象。”“不识时务”，坚持孤独，力排众议，每持异论，虽然与潮流扞格不入，却为常人所难办到。陈映真可贵的正是这种不怕孤独的品格和精神。

那么，一直支撑着他在当代台湾孤军奋战的精神支柱是什么呢？究竟是什么东西使他抗拒着内心的焦虑并帮助他消除思

想的困惑和萦怀不去的苦难感、孤独感？我们从他所接受的思想传统，从他带着论辩、反驳、沉思、自嘲等小说中的理性话语和其他文化评论所内含的思想或知性因素，可以清楚地看到，陈映真赖以安身立命的首先是他自小从父亲那里得到薰陶的基督教精神，特别是《新约》以耶稣为代表的伊便尼派（穷人派）思想，他的社会主义、人道主义思想固然也渊源于60年代初阅读的30年代社会科学著作，但家庭早期的基督教启蒙起到了关键性的导向作用。其次是认同祖国文化的民族主义精神，这也源于阅读鲁迅等进步作家的经验。这些思想薰陶使陈映真选择了一条意欲摆脱个人之孤独与无力感，而走向认同大众（特别是下层人民）的道路，也是他一生不遗余力地反抗以美国为中心的意识形态霸权和体制性文化霸权的根本原因。但“你永远没法在所多玛和峨摩拉城导见神和爱”（陈氏：《最牢固的盘石》），在台湾这块思想贫瘠的土地上，陈氏的思想转化为“智慧的痛苦”，成为一个“最后的乌托邦主义者。”于是他将这些思想付诸审美的艺术创作活动，小说写作本身或为他排遣在现实中受挫、失望、颓唐等苦闷的超脱方式。他自己说，创作给他“打开了一道充满创造和审美的抒泄窗口。他开始在创作过程中，一寸寸推开了他潜意识深锁的库房，从中导找千万套瑰丽、奇幻而又神秘、诡异的戏服，去化妆他激烈的青春、梦想和愤怒，以及更其激进的孤独和焦虑，在他一篇又一篇的故事中，以丰润曲折的粉墨，去嗔痴妄狂，去七情六欲”。“他从梦想中的遍地红旗和现实中的恐惧和绝望间巨大的矛盾，塑造了一些总是怀抱着暧昧的理想，却终至纷纷挫伤自戕而至崩萎的人物，避开了他自己最深的内在严重的绝望和自毁。而于是他变得喜悦开朗了。自我封闭的藩篱快速地撤除。”起初陈映

真还能仅凭创作来锢守他思想的秘密，但后来他不愿再止于沉思、耽美，作徒然的空想。他还直接地干预、批判“思想贫困”的现实。他对台湾大众消费社会人性异化的批判与对他曾寄予理想主义愿望的大陆的“西化”迹象的忧虑是一致的。他的批判武器便是马克思洞察资本主义社会痼疾的“异化”理论。他在汲取当代新马克思主义（如马尔库塞的批判理论）、当代解放神学乃至存在主义思想基础上运用自己的武器。这一点使他迥异于他的前辈，同辈，也不同于他的后辈和大陆的“左派”。

陈映真在艺术与政治之间摇摆，在历史和未来的夹缝中思索。他从《新约》中来，向马克思走去，而最后胜利的仍是耶稣。耶稣是他的骨血和灵魂，马克思是他的眼睛和武器。而他的思想的最根本的特征，乃是以“精神”或最高的内心道德律则破除一切僵化的教条和体制化意识。他的旗帜是人道主义的博爱：“我若能说万人的方言，并天使的话语——却没有爱，我就成了鸣的锣、响的钹一般；我若有先知讲道之道，也明白各样的奥秘，各样的知识，而且有全备的信，叫我能够移山——却没有爱。我就算不得什么；我若将所有的周济穷人，又舍己叫人焚烧——却没有爱，仍然与我无益。……爱是永不止息。”（《新约·哥林多前书》第13章第1—8节）所以他那曾一心想推翻罗马人统治，进行社会革命的“犹大”最后才明白：“没有那爱的王国，任何人所企划的正义，都会迅速腐败。”（《加略人犹大的故事》）

陈映真的写作提供了深人诠释的各种可能性。这个“最后的乌托邦主义者”用他的灵魂画下的不是一个句号，而是一个问号。

小结：陈映真的独创性

陈映真“文本”重现的“母题”、“间文性”和它关于台湾现实的暗示，无疑使陈映真不仅仅属于中国台湾岛内的文学传统（如果说有这么一条自赖和以来的传统的话），并且通过接受鲁迅的薰陶影响而汇入中国二、三十年代的中国现代文学传统，通过私淑契诃夫、芥川龙之介等作家的艺术而与十九世纪批判现实主义和现代心理现实主义的文学传统联系起来了。然而陈映真首先还是属于自己时代。他的当代性决定了他的独创性：他从所服膺的文学传统汲取养料，立足冷战·民族分裂时代台湾的特殊土壤，通过写作来思索、探讨这个不安的时代最困扰人们精神的现实问题与哲学问题，表现了处在孤悬状态中的台湾的苦难。

陈映真是惠特曼笔下那棵生长在原野上孤独、然而坚强的“橡树”。

他是孤独的。他将社会主义理想和基督教精神融铸成自己的热情的理想主义。这种异端思想，在六十年代曾象一盏微弱的灯，照耀着他笔下那些为无望的理想焦虑哀伤终于颓唐的人。出狱后，他仍然孤独。因为，尽管他借助新马克思主义的批判理论（这在台湾仍然是“异端”）在小说和其他文章中提出了他认为重要的大众消费社会与人性攸关的异化问题，社会依然照着自己的规律漠然运转。

他属于“在这个不可敬的历史中，用可敬的方式来努力于人的尊严的一代。”（卡缪语）①他象其他战后作家那样沉思着这

个困局："人并不能完全背负着罪责，因为并不是他开创了历史；但他也不是完全清白无辜，因为正是他把这历史延续下来。"（卡缪语）他为自己所属、自己所无法选择的"神话时代底颓废末期"承担着责任，就好比约伯要承担降临他身上的一切厄运一样。在这一点上，他是独特的。

作为中国近代以来历史兴衰之象征的台湾，1895 年被割让给日本，沦为殖民地；1945 年光复伊始，内战爆发；1949 年海峡两岸分别加入国际冷战各自的阵营，壁垒分明，音讯相绝。她的苦难来自这种分断引起的"孤儿意识"。在陈映真的小说写作中，这种苦难得到诗意的表现，同时也被赋予"思"的话语。一方面是无法摆脱的诗意的震颤，另一方面是对这种无法摆脱之战栗的逃避。陈映真在这二者之间诊断了"冷战·民族分裂"时代的特殊病症；并试图为这种时代病贡献良方。在这一点上，他也是独特的。

"技巧"对他来说，确实不太重要，因为使他卓然特立的，是他有着战后一代特有的历史沧桑感，有着前代作家的批判力，有着这二者所缺乏的"异端"思想。但"技巧"事实上也是重要的，因为它使这些东西水乳交融，而且有了艺术上的生气。"技巧"点化了他的思想。这二者形成了他特殊的美文风格。

他确实是生长在台湾北方的一株文学"橡树"。

---

① 转引自比叶·杜·波瓦斯迪庫：《卡缪及其作品》一文，陈映真主编：《诺贝尔文学奖全集》第 34 册，第 83 页。台北，远景，1981 年版。

后　　记

本书取名“台湾的忧郁”，并没有任何浪漫夸张的成分。我所撷取的是人们容易忽视的台湾岛上的那些心底的隐痛、茫然与不安，而不是人们所习见的表面上炫人耳目的声色犬马。话题似乎有些不入时了，所论及的人物，仿佛已成“过眼烟云”，但他曾为之痛苦过、焦虑过的思想和历史并没有丧失它们的意义。

台湾有过一个美丽的名字，“福尔摩莎”（Ilha Formosa）——“美丽之岛”。那是十六世纪葡萄牙人在浩瀚的大海上航行，经过台湾海峡时，猛然发现她上面林木青翠，景色迷人而情不自禁地惊呼出来的。也是在同一时期，日本人在台湾南部看到当地白沙青松，颇象日本播州湾海滨的景色，遂称之为“高砂”。这些名字让人想起她峰峦叠错、绵延不绝、溪谷幽深、秀木挺拔的山脉，绿畴广袤、川流不息的沃野，礁石嶙峋、海浪拍天、白沙映日的美丽的海岸线……当然也想起了由于她的美丽和富饶而引起的贪婪的觊觎，而遭受的蹂躏、掠夺和苦难。其实台湾早就有了自己的汉名，像公元三世纪中国三国时代所称的“夷州”，六世纪隋代所称的“流球”，以及闽粤民间所称的“鸡笼”、“魍（网）港”、“大员”、“台员”、“台湾”，甚至“埋冤”等等。这些朴实无华的汉名，让人觉得汉人心目中的台湾形象，与汉民族的现实的生产活动和生活，与他们的辛劳垦拓、他们

的生老病死更加息息相关。同一个对象可以有不同的名字，而不同的名字可以产生不同的历史的联想。对台湾这个美丽的宝岛来说，她的名字，意味着更多的东西，意味着她蛮荒未开时代的神秘，她在汉族移民手中的开拓史，她被异族强占的苦难史，她曾有过的希望、奋斗、欢欣和忧伤。

“台湾”一词积淀着汉民族独特的历史记忆。我想探寻的就是在这种集体记忆中的文学心灵。

大陆学人对台湾这颗文学心灵的探寻，肇端于七十年代末。从单个作家作品的介绍，到比较系统的文学史的整理研究，虽然步履维艰，却也取得了不少足资后人借鉴的初步的成果，逐渐披开笼罩在海峡彼岸台湾岛上的神秘面纱。那不再是想象中的“水深火热”的景况，尽管她身上依然烙刻着近代殖民地屈辱的创伤，摆脱不掉那些岁月的沧桑回忆；也并非一片笙歌曼舞的人间天堂，因为她付出高昂的政治代价和精神代价换来了“绝代”繁华，最终还是难以遮掩心底的痛苦与茫然。这就是我们从台湾文学作品上读到的台湾历史。这历史恰恰是中国历史的缩影，它昭示着已然的过去和可能的未来。这块忧郁而喧嚣的土地，充满腰缠万贯的兴奋和不安，犹如一个社会发展实验室，在世界性现代化进程上比大陆早走了几十年。因此如何客观地研究、认识、把握这一进程，研究、把握将这一进程中人们的精神状态艺术化的独特形式（文学作品），从而为我们目前正在从事的现代化建设提供经验教训，为中国现代文学史补写不可或缺的篇章，便成了不容忽视的课题。

起初，我也曾热烈地关注发生在台湾岛上的所有能说明一个正逐步走向民主的年轻社会之活力的文字和思想，包括她的喧嚣与骚动。但我很快从那一片喧哗中听出了寂寞。我发现

“媚俗”易，而独行难。因此，象陈映真那样经历坎坷，又能于众声喧哗中独发异响，他的创作又似乎充满矛盾的作品就自然吸引了我。政治迫害的牺牲者（曾入狱八年）、乡土文学论战的主将之一、台湾在野的“统派”、台湾的左翼知识分子……这些“异端”使陈氏成为一时的“热门人物”。他的身上聚焦着许多敏感的问题，以至研究60至80年代的台湾文学，不能不谈论陈映真。他也曾经是欧美校园议论的话题，甚至在1988年8月初香港大学亚洲研究中心举行的“陈映真的文学创作与文化评论”研讨会上成为国际学术研讨的议题。我感兴趣的当然不是他这些表面上的辉煌声名，而是他在台湾乃至中国大陆的尴尬处境和孤独感。他是台湾岛上负伤累累的忧郁的心灵。他用富于感染力的艺术的笔墨去感受和描写他那个“充满了阳光的、鹰扬的人类”尚无踪迹的“神话时期的废颓底末代”的一颗颗忧郁哀伤的心灵；又用理性的笔调来剖析批判这个时代——冷战·民族分裂时代——的诸种病症，这使他的文本特别浓厚地染上了这个时代的色彩。随着时间的流逝，他所具有的政治性可能为人们所淡忘，但作为作家，可以说，他是台湾文学的最佳研究对象。

台湾的文学心灵可以追溯到明清时代，然而我只截取了现当代部分，而且只选取了一个我认为比较有代表性的作家作为展开论述的轴心。我不知道我是否探触到了其中最本质的部分，但我相信我找到了存留于现当代文学之中的关于台湾历史的忧郁的记忆。文学调用各种艺术的手法，把这种记忆或者梦魇小心翼翼地安放在被称为小说的文字堆中，用文字把记忆建成一个差堪慰藉寂寞的心灵的“坟”，如鲁迅所说，“虽然明知道过去已经过去，神魂是无法追蹑的，但总不能那么决绝，还想将

糟粕收敛起来，造成一座小小的新坟，一面是埋葬，一面也是留恋。"（《坟·题记》）这种写作的心态，用于描述台湾日据时期和当代一些历史感比较强烈的作家的写作动机，还是比较贴切的。在这些作家的作品中，可以感受到一种比较鲜明的对立模式，不论是人物，还是母题，都带着依稀可辨的倾向性，这可能会影响其作品的生命力，但又恰恰显示出台湾小说写作史的特点。若依据严格的艺术的标准，也许有不少台湾的文学作品都很难写入文学史，但正好是这些作品，最强烈地突现着台湾的执拗的记忆，让人没法把它从文学史上抹掉。我私自庆幸的是，我所选择的对象以其作品之内在的矛盾、模棱、不确定性、历史感和批判力表现了一个特殊的历史阶段里的知识分子的困惑和梦想，而且以此延续了五四以来的文学传统。他的存在本身，几乎说明着"冷战·民族分裂"时代的台湾的各个方面的精神纠结。

古罗马历史学家塔西陀在谈到他撰写《编年史》的情况时曾说："……著名的历史学家已把古老的罗马共和国的光荣和不幸载入史册；甚至奥古斯都当政的时期也不乏出色的作家为之执笔；但阿谀奉承之风一旦盛行起来，历史学家便不敢再动笔了。提贝里乌斯、卡里古拉、克劳狄乌斯和尼禄的历史都是人们在他们炙手可热时怀着惶恐心情胡编乱造出来的，而在他们死后撰述的作品，又受到余怒未消的愤恨情绪的影响。……我下笔的时候既不会心怀愤懑，也不会意存偏袒，因为实际上我没有任何理由要受这些情绪的影响。"（第一卷第一章，中译本第二页。商务印书馆 1981 年初版）可见在当代政治的特殊处境下，人们由于受到"阿谀奉承"或"心怀愤懑"两种情绪的影响，难以把当代史或当代事撰述得公道。我们站在海峡这边，着

海峡那边的文学，也许免不了有所隔膜，毕竟两岸的分离隔绝长达将近一个世纪，但正由于有距离，由于我们没有任何理由受到上述两种情绪的影响，所以能够有条件把问题讨论得更加深入一些，更合乎实际一些。即使如此，我仍不敢以史笔写已成过去事的“当代史”，而只能以论代之，为的就是日后还可以看得清些，还可以进行修改。唯一可以告慰自己的正是这一点：我没有把它写成一般的“友情”文章，像在台港文学研究界常常看到的那样。正如塔西陀所说，“我下笔的时候既不会心怀愤懑，也不会意存偏袒，因为实际上我没有任何理由要受这些情绪的影响。”

不过，这究竟是我的第一本书。由于众所周知的原因，台湾新文学，特别是五十年代以来的新文学，其第一手资料（包括当时的文学期刊和报纸副刊等）远远比不上大陆所藏的其他现代文学资料丰富，这情形犹如台湾曾一度缺乏和禁止开放五四以来尤其是三十年代以来的中国新文学资料一样。在这种情况下，经过后人编辑、整理、重印的材料（往往已包含了编辑整理者一定的选择意向），就成为我据以研究的重要对象。由于不少作品都已经作者本人或丛书编辑编入集子，在北京图书馆等处有时又找不到作品原载的报刊杂志，因此对作品原貌、发表当时的时代风气、社会面貌、政治动态、作家当时的真实心态等等背景因素，只能间接地从作品本文的思想内容与语言风格去体会。这不能不是一件遗憾的事。事实上，确实有些作家的作品已经有了不同的“版本”，需要作一番“校勘”的功夫才能弄清发表之初的原貌了。典型的如聂华苓女士的《台湾轶事》大陆版，有些篇章已大不同于它的台湾版。例如《爱国奖券》、《王大年的几件喜事》等篇。若仅根据大陆版来作判断，恐

怕就很难真正逼近它的原貌了。因此台湾文学研究是充满缺憾的研究。我希望能在日后修正和弥补因原始材料付之阙如而可能产生的某种幻觉和缺失。

台湾风云变幻，神秘莫测。社会并没有按照人们的意想和善良愿望去运行，它倒像是被老渔翁从魔瓶里放出来的巨人，冷漠地一凭自己的意志去行事。本书所论述的对象，已经有了不少的变化，譬如作家陈映真的写作，已经大部分转向台湾社会—文化问题的探讨，以他对社会—政治问题的一贯关注，走上了似乎更加逼仄的道路。他仿佛是一个现代的堂吉诃德，骑着马，徘徊在大陆与台湾的历史和现实的夹缝之中；或成为几乎被人遗忘的孤独的约伯。历史是神秘的，它诡秘地微笑着给人出了许多扑朔迷离的谜面，让人猜不透它的谜底。陈映真也将成为只有放在历史之中才能真正理解的人物。

本书是在我的博士论文的基础上修改而成的。在写作和修改的过程中，曾经受益于不少老师的指导。其中何西来、杜书瀛两位恩师是最早促使我研究台湾文学的；唐弢先生的指导加深了我对台湾文学与大陆现代文学之内在关系的认识，并一直有意识地以大陆现代文学的潜文本来比较台湾文学；唐先生病后，我又得到林非先生的指导，他所提出的研究文学必须与研究人生并进的洞见以及关于写作的指教，亦促使我深入思考作为文学创作之底蕴的人生问题。在博士论文答辩和评议中，樊骏、郭志刚、袁良骏、杨占升、杨匡汉等老师都提出了许多深中肯綮的意见，在此谨向各位老师表示衷心的感谢！承蒙陈映真先生多次来信鼓励，并提供第一手资料；何西来先生不仅惠借有关书刊，又慷慨拨冗赐序；最后幸得刘世德先生惠予推荐，列入三联/哈佛燕京丛书出版，在此表示深深的谢忱！许医农先

生在审读和责编本书的过程中，提出了许多宝贵的意见，付出了巨大的劳动，使得本书得以顺利面世，也是特别应当提及的。我还要感谢我的妻子，没有她的无私的帮助和鼓励，我几乎不可能在如此艰难的生活环境下完成我的工作。本书凝聚着前辈和友人的关心，但愿它对理解台湾文学有所助益，更期望它能得到朋友们的批评斧正！

黎 湘 萍

1994年8月15日于北京芳草地

附　录

陈映真写作年表

（根据《陈映真作品集》第五卷“铃珰花”后的“附录三”，略作校订）

1937 年　11 月 6 日，出生于台湾竹南中港。

1950 年　莺歌国小毕业。

1954 年　省立成功中学初中部毕业。

1957 年　省立成功中学高中部毕业，入淡江英专。

1959 年　9 月 15 日，第一篇小说《面摊》发表于《笔汇》一卷五期。

1960 年　1 月，《我的弟弟康雄》发表于《笔汇》一卷九期。

3 月，《家》发表于《笔汇》一卷十一期。

8 月，《乡村的教师》发表于《笔汇》二卷一期。

9 月，《故乡》发表于《笔汇》二卷二期。

10 月，《死者》发表于《笔汇》三卷三期。

12 月，《祖父和伞》发表于《笔汇》二卷五期。

1961 年　1 月，《猫它们的祖母》发表于《笔汇》二卷六期。

5 月，《那么衰老的眼泪》发表于《笔汇》二卷七期。

6 月，淡江文理学院外文系毕业。

7 月，《加略人犹大的故事》发表于《笔汇》二卷九期。

11 月，《苹果树》发表于《笔汇》二卷十一、十二期

合刊本。

1963年 9月，《文书》发表于《现代文学》十八期。

9月，进入强恕中学担任英文教师二年半。

1964年 1月，《将军族》发表于《现代文学》十九期。

6月，《凄惨的无言的嘴》发表于《现代文学》二十一期。

10月，《一绿色之候鸟》发表于《现代文学》二十二期。

1965年 2月，《猎人之死》发表于《现代文学》二十三期。

7月，《兀自照耀着的太阳》发表于《现代文学》二十五期。

进入美商辉瑞药厂。

1966年 9月，《哦！苏珊娜》发表于《幼师文艺》一五三期。

10月，《最后的夏日》发表于《文学季刊》一期。

1967年 1月，《唐倩的喜剧》发表于《文学季刊》二期。

4月，《第一件差事》发表于《文学季刊》三期。

7月，《六月里的玫瑰花》发表于《文学季刊》四期。

1968年 5月，应邀赴美参加国际写作计划前，因“民主台湾同盟”案被捕。

1970年 2月，《永恒的大地》发表于《文学季刊》十期。

1973年 8月，《某一个日午》发表于《文季》一期。

1975年 7月，出狱。

10月，以笔名许南村发表《试论陈映真》一文，自我剖析；并由远景出版《第一件差事》、《将军族》两书，复出文坛。

1976年 年初，小说《将军族》遭查禁。

12 月，《知识人的偏执》由远行出版。

1978 年　3 月，《贺大哥》发表于《雄狮美术》八十五期。

3 月，《夜行货车》发表于《台湾文艺》五十八期。

9 月，《上班族的一日》发表于《雄狮美术》九十一期。

10 月 3 日，第二次被捕，36 小时后始释放。

1979 年　11 月，《夜行货车》由远景出版。

11 月，《累累》发表于《现代文学》复刊九期。

年内，宋泽莱得第十届吴浊流文学奖。

1980 年　8 月，《云》发表于《台湾文艺》六十八期。

1982 年　7 月，《云——华盛顿大楼系列（一）》由远景出版。

12 月，《万商帝君》发表于《现代文学》复刊十九期。

1983 年　4 月，《铃珰花》发表于《文季》一期。

8 月，《山路》发表于《文季》三期。

8 月，与七等生赴爱荷华国际工作坊。

10 月 2 日，以《山路》获中国时报小说推荐奖。

1984 年　9 月，《山路》，《孤儿的历史，历史的孤儿》由远景出版。

1985 年　11 月，创刊《人间杂志》。

12 月，自选、插绘《陈映真小说选》，作为为纪念人间杂志创刊收藏版，计收入“将军族”、“唐倩的喜剧”，“第一件差事”、“夜行货车”、“山路”等五篇。

1987 年　6 月，《赵尔平》发表于《中国时报》“人间副刊”，节录自《赵南栋》。

6 月，《赵南栋》发表于《人间杂志》副刊“人间”。

6 月，《赵南栋》由人间出版社印行。

7 月，与康来新等合著的《曲扭的镜子》由雅歌出版

社印行。

9月，赴美国爱荷华参加国际作家写作计划成立十周年志庆。

11月，《赵南栋》增订再版。

1988年 3月，陈映真作品集十五卷由人间出版社策划印行。

4月，《陈映真作品集》十五卷出版。

主要参考书目

（一）作品类

陈映真：《陈映真作品集》（1—15卷），1988年台北、人间出版社初版。

钟政、叶石涛编：《光复前台湾文学全集》（1—12卷），1979年7月，台北远景。

李南衡主编：《日据下台湾新文学·明集》，1979年3月，台北明泽出版社。

张葆莘编：《台湾作家小说选集》（1—4），1982年，中国社科出版社版。

《鲁迅全集》，人民文学出版社1989年4印。

《契诃夫小说选集》，汝龙译，上海译文出版社1982年版。

《芥川龙之介小说选》，文洁若等译，人民文学出版社1981年版。

《杨逵作品选集》，人民文学出版社1985年12月版。

白先勇：《台北人》，台北，晨钟出版社1971年4月版。

张大春：《公寓导游》，台北，时报，1986年6月初版。

《四喜忧国》，台北，远流，1988年6月初版。

（二）史料类

徐迺翔主编：《台湾新文学辞典》，四川人民出版社1989年

版。

尹雪曼主编:《中华民国文艺史》，台北，正中书局，1976年版。

连横:《台湾通史》(上、下册)，商务印书馆1983年版。

茅家琦主编:《台湾30年:1949—1979》，河南人民出版社1988年版。

古继堂:《台湾小说发展史》，辽宁教育出版社1989年版。

(三)理论类

《马克思恩格斯选集》，人民出版社1972年版。

黑格尔:《精神现象学》上册，商务印书馆1987年版。

福柯:《性史》，上海科学技术文献出版社1989年版。

马克斯·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》，三联书店，1987年版。

A·阿德勒:《自卑与超越》，作家出版社1986年版。

罗兰·巴尔特:《符号学原理》，李幼蒸译，三联书店1988年版。

张寅德编选:《叙述学研究》，中国社科出版社1989年版。

吕西安·戈尔德曼:《论小说的社会学》，中国社科出版社1988年版。

W·C. 布斯:《小说修辞学》，北京大学出版社1987年版。

巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店1988年版。

华莱士·马丁:《当代叙事学》，北京大学出版社1990年版。

唐弢:《西方影响与民族风格》，人民文学出版社1989年初版。

林非:《鲁迅与中国文化》，学苑出版社1990年版。

叶维廉主编：《中国现代作家论》，台北，联经，1976年版。
《中国近代文论选》（上、下），人民文学出版社1959年版。
Roland Posner：《Rational Discourse and Poetic Communication — Methods of Linguistic, Literary, and Philosophieal Analysis》，柏林版1982年（英文版）。
（有关台湾文学的期刊和个别作家作品集从略）。

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在二十一世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛

的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

[General Information]
□□=□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□=
□□=251
SS□=0
□□□□=

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]“[illegible]”[illegible]“[illegible]”
[illegible]“[illegible]”[illegible]“[illegible]”
[illegible]“[illegible]”[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] “[illegible]”——[illegible]
[illegible]
[illegible]“[illegible]”[illegible]
[illegible]
[illegible] [illegible]——[illegible]
[illegible]
[illegible]“[illegible]”[illegible]
[illegible] “[illegible]”[illegible]——[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] [illegible]——[illegible]
[illegible]“[illegible]”[illegible]“[illegible]”[illegible]·[illegible]·[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] [illegible]——[illegible]
[illegible]
[illegible]“[illegible]”[illegible]
[illegible]“[illegible]”[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]